ALBERT HENSEL

BEETHOVEN

A 001436126 5
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beethoven

Der Versuch einer
musik-philosophischen
:: Darstellung von ::
Albert Hensel

Im Jatho-Verlag, Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ML
410
B4 H37

Paul und Eliſabeth Henſel

gewidmet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorwort

Dieses Buch erhebt keinen Anspruch, eine wissenschaftliche Abhandlung zu sein, weder auf musikalischem noch auf philosophischem Gebiete. Es will anregen, sich mit den Fragen des „Musik-Verstehens" ernsthafter zu beschäftigen, mehr nicht. Entstanden ist es aus einer Reihe von Aufsätzen, die der Verfasser schrieb, um sich selbst Klarheit zu verschaffen über Fragen, die ihn seit langem beschäftigten. Es war nicht zur Veröffentlichung bestimmt, es war ein Zeitvertreib müßiger Stunden im Felde, im Telephonunterstand, im Lazarett, in den Ruhestunden des Garnisondienstes. Erst allmählich, namentlich durch philosophische Uebungen und sich daran knüpfende Gespräche erhielt es seine jetzige, in einem System geordnete Gestalt.

Der Verfasser ist Dilettant. Er wendet sich an Dilettanten, freilich an solche, denen es Ernst ist um Musik und die sich nicht scheuen, wirkliche Arbeit und Mühe aufzuwenden, um zu einem größeren Genuß zu gelangen. Dies Buch soll nicht Arbeit ersparen, seine Lektüre soll auch nicht einfach sein, sie soll zu eigener Arbeit in dem Gebiet des Kunstgenießens bringen.

Durch Freunde wurde der Verfasser zur Veröffentlichung bestimmt. Allen denjenigen, die dem Buch in seiner Entstehungszeit Liebe und Interesse entgegenbrachten, sei hiermit herzlich gedankt. Vielleicht gewinnt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

es sich neue Freunde hinzu und liefert damit den Beweis, daß die Arbeit, die darauf verwandt wurde, es in eine verständliche und übersichtliche Form zu bringen, nicht vergeblich war. An dieser Arbeit ist vor allem Herr Prof. Dr. Graser in Erlangen beteiligt. Er möge mir gestatten, ihm an dieser Stelle meinen ehrerbietigsten Dank auszusprechen.

Man halte es dem Buch zugute, daß es von einem Soldat geschrieben worden ist, dessen Lebensberuf weder Musik, noch Philosophie ist. Wenn man viele Schwächen ihm nachsieht, wird man vielleicht auch einiges finden, das von der Liebe zu Beethoven zeugt und von dem Willen, dessen Genie im Genießen selbst näher zu kommen und andere ihm näher zu bringen.

Berlin, im Oktober 1917.

Albert Hensel.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Einleitung

Auf zweierlei Weise ist es möglich, sich ein Kunstwerk zu eigen zu machen. Entweder man läßt es rein auf das ästhetische Gefühl wirken, der Verstand spielt in diesem nachschaffenden Erleben keine Rolle. Diesen Weg des Kunsterlebens halte ich für den besseren. Er entspricht, wie ich glaube, der Absicht des produktiv schaffenden Genies am meisten. Allerdings muß derjenige, der auf diese Weise Kunst genießt, sich darüber klar sein, daß er zu einem objektiv gültigen begrifflichen Urteil über das Kunstwerk nicht gelangen kann. Lediglich das allgemein ästhetische Geschmacksurteil, „das gefällt mir, oder das gefällt mir nicht", darf er mit Recht für sich in Anspruch nehmen.

Wem es dagegen darum zu tun ist, ein Kunstwerk nicht nur rein gefühlsmäßig zu genießen, sondern auch begrifflich (logisch) zu beurteilen, der muß notwendig sich im Verstande Werte erschaffen, die den im unmittelbar genießenden Gefühl erlebten Wirkungen des Kunstwerkes auf irgend eine Weise entsprechen. Das unabhängig von aller begrifflichen Klarheit rein ästhetisch Erlebte, muß in den reinen Verstand gleichsam projiziert werden. Dieser ist ursprünglich dem rein Aesthetischen vollkommen abgewandt. Er hat mit dem unmittelbar auf das Kunstwerk gerichteten Gefühl zunächst nichts zu tun. Daher ist es offenbar, daß es dem Wesen nach etwas vollkommen Verschiedenes ist, ein Kunstwerk ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fühlsmäßig zu erleben oder verstandesmäßig zu erfassen. Aufgabe des ästhetischen Gefühls ist es, zunächst urteilslos zu genießen, sich das Kunstwerk innerlich zu eigen zu machen und es ohne verstandesmäßige Begründung anzunehmen oder abzulehnen; Sache des Verstandes, dem dieses gefühlsmäßig Erfaßte zum Objekte wird, ist es, den intuitiv erfaßten Wert zu begründen. Dieser Wert muß aber als das von vornherein Feststehende angesehen werden. Nicht der Verstand schreibt dem Gefühl vor, wie es sich dem Kunstwerk gegenüber zu verhalten habe, sondern das Gefühl liefert dem Verstand bereits Werturteile, die zwar der begrifflichen Klarheit zunächst entbehren und unbegründet sind, die jedoch für den verarbeitenden und erklärenden Verstand ihrem vollen Umfange nach bindend sind. Die Frage Wie? hat der Verstand in der Aesthetik niemals zu stellen, sondern nur die Frage Warum?

Es ist ohne weiteres klar, daß der wertende ästhetische Verstand das in Teile zerlegen muß, was dem genießenden Gefühl Einheit war. Diese Einheit als solche kann zunächst niemals sein Objekt, sondern nur Ausgangspunkt seiner Arbeit sein. Aber gerade die Einheit der verschiedenen Teile ist als das Wunder im Kunstwerk zu betrachten, und so ergibt sich von vornherein die mögliche Unzulänglichkeit der verstandesmäßigen Urteile gegenüber den gefühlsmäßigen. Letztere sind um so reiner und werden dem Kunstwerk um so mehr gerecht, je mehr sie den Gesamtwert mit einem Schlage erfassen; der Verstand trennt und ordnet, und je weiter diese Trennung geht, desto mehr wird seinem Wesen das entstehende und zu beurteilende Objekt gemäß. Daraus ergibt sich aber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Gefahr der verstandesmäßigen Betrachtung von Kunstwerken. Gelingt es nicht, die notwendige Trennung so zu vollziehen, daß die ursprüngliche Einheit aus den Teilen rekonstruiert werden kann, daß also diese Trennung zur systematischen Ordnung wird, oder läßt der Verstand ein wesentliches Moment des ästhetischen Tatbestandes außer acht, so ist es deutlich, daß das auf diese Weise entstehende Urteil niemals gerecht werden kann. *Unsachlichkeit* und *Einseitigkeit* halte ich für die schlimmsten Gefahren der Verstandeswertung der Kunst.

Die *Methodenlehre der beschreibenden Aesthetik* soll uns die Mittel an die Hand geben, diese Fehler zu vermeiden, und fast auf allen Gebieten der Kunst ist dies auch in befriedigender Weise geschehen, nur für die Musik fehlt, so weit mir die einschlägige Literatur bekannt ist, eine erschöpfende Methodenlehre für diesen Zweck. Das hängt mit der Schwierigkeit der Frage nach dem Objekt der Musik zusammen. In der bildenden Kunst und der Dichtkunst ist das dargestellte Objekt der sich von selbst ergebende Angriffspunkt für den wertenden Verstand, denn dieses kann als Ding oder Begriff in gleicher Weise Gegenstand einer künstlerischen Verarbeitung und einer logischen Beurteilung sein. Anders bei der reinen Musik (im Gegensatz zur Programmusik und den verschiedenen Verbindungen von Wort und Ton). Die Musik hat kein Objekt in demselben Sinne wie Poesie und bildende Kunst. *Das Objekt der Musik ist die gesetzmäßige Erregung mannigfacher, unbegrifflicher Gefühlswerte in uns*, die sich der begrifflich-einheitlichen Fassung zunächst vollkommen entziehen. Zerlegt der Verstand diese Werte in ihre Bestandteile, so

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erscheinen sie begrifflich unverbunden und nur durch den Oberbegriff „Musik" vereint. Um ihre Einheit im methodischen System stets vor Augen zu behalten, muß man bei ihrer Zerlegung und Ordnung ganz besonders kritisch zu Wege gehen.

Dieser sich ergebenden Schwierigkeit in der kritischen Bewertung der Musik ist man bisher oftmals aus dem Wege gegangen. Entweder durch gänzliche Ablehnung ihrer inhaltlichen Bewertung in der beschreibenden Aesthetik. Dann sieht man als Objekt der Beurteilung nur das Handwerksmäßig-Formale an, Regeln, nach denen ein Komponist gearbeitet hat. Dadurch verfällt man in den Fehler der Einseitigkeit, denn das eigentlich Wesentliche in der Musik erfassen diese Regeln niemals, sie müßten denn zum wissenschaftlichen Gesetz werden und in einer im System begründeten Stellung auftreten.

Oder man versucht durch eine Fiktion der Musik das begrifflich-einheitliche Objekt zurückzugeben. Man reproduziert das ästhetische Gefühl, das durch irgend ein musikalisches Kunstwerk in uns erregt ist, in einem andern Gebiet der Kunst, nämlich dem der Poesie und glaubt durch das auf diese Weise entstehende Gebilde nunmehr ein Objekt für das Verstehen und für die Beurteilung gefunden zu haben. Hier liegt der Fehler der Unsachlichkeit klar zutage. Durch dieses Verpoetisieren musikalischer Werte wird niemals ein Objekt der wissenschaftlichen Aesthetik geliefert, sondern stets nur ein neues, dem ersten analoges Kunstwerk im Poetischen. Die Zusammengehörigkeit dieses poetischen Gebildes mit der zugehörigen Musik ist aber niemals wissenschaftlich zwingend, so berechtigt und naheliegend sie auch rein ästhetisch sein mag. Es kann niemals der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zweck einer wissenschaftlich-ästhetischen Arbeit sein, den gleichen ästhetischen Genuß zu gewähren wie ihr Objekt, das Kunstwerk. Wissenschaftliche Aesthetik soll ästhetische Urteile begründen, aber nicht neue schaffen; sie soll zum klar begrifflichen Genuß erziehen, wenn der rein gefühlsmäßige nicht genügt; aber niemals soll sie selbst Kunstgenuß bereiten. Dagegen soll sie Wahrheit liefern, weil sie Wissenschaft ist und braucht dazu unbedingt feststehende und nach ihrer eigenen Methode gewonnene Grundlagen, nicht aber auf rein ästhetischer Grundlage gewonnene, wissenschaftlich niemals zwingende Scheinanalogien, die über die sich ergebende Schwierigkeit in der beschreibenden Musikästhetik künstlich und unwahr hinwegtäuschen sollen.

Die vorliegende Arbeit ist als ein Versuch zu betrachten, die Grundlagen für das ästhetische Verstehen Beethovenscher Musik zu schaffen. Sie will nicht nur die Verwertung formaler Regeln im Schaffen Beethovens aufzeigen, sondern unternimmt es, ihre notwendige Einheit mit dem durch diese Formeln ausgedrückten Gefühlsinhalt darzutun. Da aber, wie gesagt, die methodischen Grundlagen zu diesem Unternehmen einstweilen fehlen, so muß sie diese, soweit sie zum erreichenden Zweck notwendig sind, in einem System aufstellen. Der systematische Teil beschäftigt sich also in der Haupt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sache mit der Methode, Musikästhetik überhaupt treiben zu können und gibt, wenn auch nur in großen Zügen, die Anwendung dieser Methode auf das Beethovensche Kunstwerk im allgemeinen. Der musikalische Charakter Beethovens, wie er zu uns aus seinen Kunstwerken spricht (nicht etwa wie er sich im Leben zeigte), soll aus diesem Teil erhellen. Der historische Teil will durch Gesamtüberblicke über die einzelnen Schaffensperioden, und durch Analyse einzelner besonders charakteristischer Beispiele die Wandlungen dieses musikalischen Charakters im Schaffen Beethovens aufzeigen. Er ist also nicht in dem Sinne historisch, daß er geschichtlich-biographisches Material bringt und verarbeitet, er bedeutet nur die Anwendung einer historischen Methode, er wägt zeitlich Getrenntes gegeneinander ab, um durch Vergleich des Späteren mit dem Früheren die Entwicklung zu veranschaulichen.

Daß die Aufgabe, die Beethovens Lebenswerk der wissenschaftlich-beschreibenden Aesthetik stellt, durch die Mannigfaltigkeit der zu untersuchenden formalen und inhaltlichen Werte sehr schwer ist, verkenne ich keineswegs. Und doch ist es nötig, den Versuch zur Lösung des gestellten Problems zu machen. Denn ich bin überzeugt, daß Beethoven in seinen Werken nicht poetische Gedanken ausdrücken wollte, sondern musikalische Gefühle, daß also die poetisierende ästhetische Behandlung seiner Werke zwecklos und irreführend ist. Reine Musik wird am besten und sichersten mit dem Gefühl erfaßt. Will man aber dieses Gefühl begründen (was an und für sich nicht notwendig ist), so darf man nicht auf halbem Wege stehen bleiben. Nüchtern und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sachlich muß man in der Wissenschaft sich das Rüstzeug schmieden, das man benötigt, um es dann mit aller nur möglichen Schärfe und Klarheit zu gebrauchen.

Ich weiß, daß diese Arbeit enttäuschen muß, weil sie einen Gegenstand, den man gerne durch alle mögliche Poesie verklärt sehen möchte, mit zersetzender Trockenheit behandelt. Ich weiß aber auch, daß heiße Liebe zur Musik und tiefste Ehrfurcht vor Beethovens Genius mich geleitet haben, und wer dieses Geistes einen Hauch verspürt, kann vielleicht erkennen, was in den folgenden Blättern erstrebt, wenn auch noch keineswegs erreicht ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Systematischer Teil

I.

In einer methodisch begründeten beschreibenden Aesthetik muß man unterscheiden, welche Teile des Kunstwerkes überhaupt der Erkenntnis zugänglich sind, welche sich der Uebertragung in das Gebiet des Verstandes entziehen. Ein ungelöster Rest wird immer übrig bleiben. Es gibt letzte Dinge im Kunstwerk, die über jeder kritischen Beurteilung stehen. Hingegen ist es möglich, Teilfragen erschöpfend zu beantworten und die Wege zu weisen, die notwendige Verbindung zwischen den einzelnen geschiedenen Partien wieder herzustellen. Durch die Zerlegung in *Erkennbares* und *Erlebbares* im Kunstwerk ist es möglich, das Gebiet des letzteren scharf zu umgrenzen und dadurch deutlicher und klarer von einem gesicherten Standpunkt aus zu sehen.

Aber auch bei der Beantwortung jener Einzelfragen wird letzten Endes ein Fragezeichen zurückbleiben. Sowenig man die tiefsten Gründe für das Bestehen des Gesamtkunstwerkes wissenschaftlich beweisen kann, ebensowenig kann man die Frage beantworten, warum diese und nur diese Einzelform gewählt wurde; hier liegen die Grenzen, die der beschreibenden Aesthetik als solcher gesetzt sind. — Das intuitive Gefühl, nicht die wissenschaftliche Kritik muß diese letzten Fragen beantworten, aber dieses Gefühl ist durch die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sichtung des Materials in Erkennbares und Erlebbares geschult und wird imstande sein, mit größerer Sicherheit die nunmehr klar und deutlich gestellten Fragen zu beantworten.

Damit soll nun nicht etwa gesagt sein, daß im ursprünglich ästhetischen Erleben das Kunstwerk in Teile zerlegt werden sollte, von denen der eine mit dem Gefühl, der andere mit dem Verstand erfaßt werden müsse. Oberster Richter für die Bewertung bleibt das Gefühl, aber ein geschultes Gefühl, welches imstande ist, den Anregungen des Schöpfers bis in alle Einzelheiten zu folgen und sich nicht darauf beschränkt, den Gesamteindruck unzergliedert zu erfassen; denn auf solche Weise ist es unmöglich, die Aufgabe zu erfüllen, die der Schöpfer eines Kunstwerkes an den Genießenden stellt. Dies erfordert vielmehr im Nachempfinden ein Nachschaffen — und dieser Forderung wird man nur dann gerecht, wenn sich das Nachschaffen auch auf das Einzelne und nicht nur auf das Gesamte bezieht. Erst durch ein gefühlsmäßiges Verknüpfen der im einzelnen erkannten oder erlebten Teile kommt man dazu, das Kunstwerk gemäß dem Willen des Schöpfers zu genießen. Dieses Verknüpfen setzt die gleiche ästhetische Kraft im Aufnehmenden voraus, wie das vorherige Erfassen und Beantworten der Einzelfragen. Beides muß zusammen wirken, um die Möglichkeit eines reinen künstlerischen Erlebens im weitesten Sinne zu geben. Erst nachdem die Einzelfragen und Einzelteile durchforscht sind, kann man die nunmehr in richtige Entfernung abgerückte Gesamtfrage erkennen und zu ihrer Beantwortung schreiten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II.

Bei der methodischen Ordnung darf man sich nicht darauf beschränken, irgend eine beliebige Einteilung zu treffen, sondern die Einteilung muß zweckmäßig in dem Sinne sein, daß sie das Ganze im Auge behält. Der Weg, um zu einer solchen zweckentsprechenden Einteilung zu kommen, ist uns durch das Verhältnis des Logischen und Ethischen zum Aesthetischen gewiesen. Kant weist der Aesthetik in seinem System die Stellung eines übergeordneten Dritten zu dem Logischen und Ethischen an, und zwar in dem Sinne, daß das ästhetische Erfassen dadurch zustande kommt, daß man logische und ethische Einstellung des erfassenden Geistes unter eine höhere Einheit zusammen nimmt. Dieses Zusammenfassen stellt ein Drittes, Neues gegenüber den beiden vorhergehenden Bestandteilen dar, ebenso wie die Resultante aus zwei Komponenten etwas Neues, bisher noch nicht Dagewesenes bildet. — Diese uralte Lehre hat ihre Richtigkeit, wenn man das Gebiet der beiden Komponenten sehr weit faßt, nicht etwa, daß im Aesthetischen logische und ethische Fragen klar gestellt und formuliert seien, sondern nur eine gefühlsmäßige, logische und ethische Einstellung des im ästhetischen Gebiet schöpferisch tätigen Geistes wird vorausgesetzt und gefordert. —

Jedes Kunstwerk enthält Bestandteile, die ich im folgenden als die formalen bezeichnen werde, welche für sich nur durch eine Einstellung auf das Logische erfaßt und begriffen werden können. Dies sind die konstruktiven Bestandteile eines Kunstwerkes, die den Aufbau und das Gerippe darstellen, die zahlenmäßig meßbar oder schematisch erkennbar sind. Ihre Anwendung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im Kunstwerk ist durch Regeln irgendwelcher Art bestimmt. Ihnen gegenüber stehen die ethischen oder inhaltlichen Bestandteile, die sich einer Messung oder Zählung, ja auch nur einer auf Regeln beruhen, Anwendung entziehen. Letztere beziehen sich auf das Verhältnis von Schöpfer und Kunstwerk einerseits, von Hörer und Kunstwerk andererseits. Gleichwohl sind diese Bestandteile nicht etwas Regelloses, Zufälliges; durch die Forderung, die das Kunstwerk erhebt, in jedem Genießenden die gleichen Gefühle und Stimmungen hervorzurufen, d. h. eine notwendige und nicht etwa zufällige Wirkung hervorzubringen, haftet auch den inhaltlichen Begriffen allgemeine Gültigkeit an; als solche entziehen sie sich nicht der wissenschaftlichen Darstellung. Wenn sie auch nicht beweisbar sind, so sind sie doch immerhin erkennbar und nicht bloß erlebbar.

Beide Teile für sich genommen, stellen in Beziehung auf das Gesamtkunstwerk nicht die letzte Einheit dar, wenngleich beide für sich das Gesamtkunstwerk vollständig erfüllen. Man kann die formalen Bestandteile als das Objektive im Kunstwerk bezeichnen, die inhaltlichen als das Subjektive. Aber das Kunstwerk ist weder ganz objektiv, noch ganz subjektiv, vielmehr müssen beide Bestandteile in ihm vereinigt sein. Diese Vereinigung setzt eine dritte Gefühlskraft voraus, die man als das eigentlich Aesthetische im engeren Sinne bezeichnen könnte, die unmittelbare Genialität. Diese ist nicht mehr notwendigen Regeln unterworfen, sondern sie schafft sich ihre Regeln selber. Sie ist nicht mehr schlechthin allgemein gültig, sondern stellt im Schöpfer, wie im Hörer etwas Individuelles dar. Sie entzieht sich daher der wissenschaft-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lichen Darstellung; sie ist nicht mehr erkennbar, sondern nur noch erlebbar.

III.

Im logischen wie im ethischen Gebiet müssen wir bei der Aufstellung von Gesetzen zwischen solchen unterscheiden, deren Anwendung unbedingt erfordert ist und solchen, deren Anwendung in das Belieben des Künstlers gestellt ist und bei denen lediglich bestimmend ist, daß ein Gesetz angewendet werden muß, aber nicht welches. Die ersteren bezeichnen wir als notwendige, die letzteren als wählbare Gesetze. Die notwendigen Gesetze stellen sich als einer Gruppe von Regeln dar, deren Anwendung eine Kunst, ganz allgemein gesprochen, schafft. Sie bringt die notwendige Einheit in das Gesamtkunstgebiet, um welches es sich im einzelnen Falle handelt; mit ihrer Darstellung hat man zugleich die allgemeinsten Regeln und Gesetze gefunden, die eine spezielle Kunstart bedingen. Ihnen gegenüber stellen die wählbaren die Möglichkeit der individuellen Ausgestaltung für das persönliche Schaffen in der Kunst dar. Ihre Aufstellung beruht auf Genialität. Einer geschichtlichen Betrachtungsweise der Kunst ergibt sich aber ohne weiteres, daß auch die wählbaren Gesetze nicht in jedem Falle neu aufgestellt werden, sondern daß man, nachdem einmal zur Aufstellung einer Regel geschritten worden ist, sich an diese gebunden hält, bis es sich erweist, daß diese Gesetzmäßigkeit aus irgend einem Grunde nicht mehr genügt und man daher wiederum aus ursprünglicher Genialität heraus zur Aufstellung einer neuen schreitet. Bedingen die notwendigen Gesetze die Einheit der Kunst schlechthin, so ergibt sich aus der regelmäßigen Anwendung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der wählbaren Gesetze ihre historische oder im weitesten Sinne gesprochene stilistische Einheit. Die notwendigen Gesetze müssen, die wählbaren können angewendet werden. Aber dadurch, daß der Komponist für sich selbst aus diesem Können ein Müssen macht, gliedert er sich in eine Reihe ein, die man historisch unter ein und demselben Gesichtspunkt betrachten kann. Die wählbaren Gesetze sind also nur im allgemeinsten Sinne wählbar, d. h. nur wenn ein zwingender Grund dazu vorliegt, wird der Komponist im einzelnen Falle von ihnen abgehen. Die Aufstellung neuer Gesetze richtet sich nach einer künstlerischen Forderung, aber nicht nach äußerlichen Zufälligkeiten.

IV.

Die logischen — formalen Bestandteile in der Musik.

Die zeitlichen Bestandteile.

Musik ist, ganz allgemein gesprochen, die Darstellung akustischen Wohllauts innerhalb der Zeit. Hieraus ergibt sich die naturgemäße Zweiteilung bei der Untersuchung der formalen Werte. Nach Zeit und Klang muß unterschieden werden. Bei der Untersuchung der notwendigen zeitlichen Gesetze muß man von einer Gegenüberstellung der ästhetischen Zeit und der allgemeinen (wissenschaftlichen) Zeit ausgehen. Eigenschaft der allgemeinen Zeit ist Unendlichkeit und Kontinuität. In diesen beiden Punkten weicht die ästhetische Zeit ab, und da dieses gerade die einzigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Forderungen sind, die der allgemeinen Zeit gestellt werden, so ist ohne weiteres ersichtlich, daß ästhetische Zeit und allgemeine Zeit wenig gemeinsame Bestandteile haben. Den unter sich gleichförmigen, sich durch nichts unterscheidenden Zeitpunkten der allgemeinen Zeit steht unmittelbar die im Takte artikulierte ästhetische Zeit gegenüber. Durch die Takteinteilung ist schon an und für sich die Gleichförmigkeit in der Bewertung jedes einzelnen Momentes aufgehoben, und zwar in dem Sinne, daß der Anfang des Tones, welcher mit dem Anfang des Taktteiles zusammenfällt, von seinem Verlaufe, dem Verklingen, als wichtig hervorgehoben wird. Ebenso wird durch den „guten Taktteil" der Anfang eines jeden Taktes gegenüber seinen weiteren Bestandteilen hervorgehoben und schon an dieser Stelle kann man ganz evident die Anwendung einfachster Zahlenverhältnisse gewahren. Im Takte kommen überhaupt nur durch die Zahl 2 und 3 bestimmten Ordnungen vor. Alle anderen, etwa fünfwertige Takte, werden als etwas bewußt Abweichendes empfunden. Durch die Zahl 2 bestimmt sind der $^2/_4$- (und seine Verdopplung, der $^4/_4$-) Takt, durch die Zahl 3 der $^3/_4$-Takt. Der $^6/_8$-Takt stellt sich als eine Kombination von $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt dar. Der $^{12}/_8$-Takt wird als Kombination von $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt empfunden. Die gefühlsmäßige Wirkung dieser hier in Betracht kommenden, durch Zahlen geregelten, Tongruppen braucht kaum deduziert zu werden. Die Wirkung der durch die Zahl 2 bestimmten Taktarten beruht auf dem gleichmäßigen Fortschreiten, auf dem kaum merklichen Wechsel von Spannung und Entspannung, der sozusagen Herzschlag und Atemzug in der Musik darstellt. Wir sind

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

uns der Tätigkeit unserer gleichförmig funktionierenden inneren Organe auch kaum bewußt, erst bei durch psychische Einwirkung hervorgerufenen Veränderungen bemerken wir ihr vom Normalen abweichendes Arbeiten. Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Wirkung des ¾-Taktes bereits individueller gestaltet. — Das unmerklich ruhige Fortschreiten ist unterbrochen, jeder der drei Noten kommt ein vom anderen wesentlich verschiedener Wert zu. Die Abweichung vom Normalen, dem ⁴/₄-Takt, die sozusagen ausgefallene Note hinter dem 3. Viertel, gibt der folgenden ersten einen besonderen Wert. Man kann in gewisser Weise bereits von ausgelöster Erfüllung nach der erregten Erwartung sprechen; wie uns zum ruhigen Dahinschreiten, das fast bewußt vor sich geht, der ²/₄- (⁴/₄) Takt eine willkommene Begleitung ist (Marsch), so lädt uns der vom Normalen abweichende ¾-Takt zu der bewußten Bewegung des Tanzes ein.

Wenn auch innerhalb des Taktes die einzelnen Werte voneinander unterschieden sind, wenn somit die Kontinuität der Zeit im niedersten Sinne aufgehoben ist, so stehen sich die Takte untereinander einstweilen gleichberechtigt gegenüber. Ihre wertungleiche Unterscheidung wird durch die Periodizität bewirkt. Darunter versteht man das Zusammenfassen einer bestimmten Anzahl von Takten zu einer höheren Einheit; wie wir beim Takt bereits die Zweiteilung gegenüber der Dreiteilung als das Normale erkannt haben, so finden wir auch in der Periodizität, und hier fast noch ausschließlicher wie beim Takt, die Zusammenfassung unter die Zahl 2 und denen sich aus ihr ergebenden höheren Ord-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nungen vor. 2 Takte sind zunächst zu einer Gruppe von 4 Takten zusammengefaßt, denen eine weitere Gruppe von vieren gegenübersteht, die wiederum zu einer Periodizität von 8 Takten mit dem gleichen Gegenwert führen, und theoretisch könnte diese Gegenüberstellung bis ins Unendliche fortgesetzt werden. Es könnten 16 Takte weiteren 16 Takten gegenübergestellt sein, 32 weiteren 32, 64 weiteren 64 usw. — Es ist aber klar, daß diese Gegenüberstellung über das normale Auffassungsvermögen hinausgeht. Es ist unmöglich, daß ein noch so gebildeter Hörer den Eintritt des 128. Taktes rein zeitlich auf den 1. zurückbezieht, wenn ihn nicht andere stützende Merkmale führen. — Noch schwieriger wäre das bei einer 3 geteilten Periodizität. Diese ist an und für sich in der klassischen Kunstform der Sonate äußerst selten, und wo sie vorkommt, wird sie stets als eine bewußte Abweichung vom Normalen empfunden. Beethoven wendet sie in seinen späteren Werken häufig an. Das bekannteste Beispiel ist die Paukensolostelle im Mittelsatz des Scherzos der 9. Symphonie; aber bei Beethoven haben wir im Gegensatz zu Späterem noch stets die Empfindung, daß es sich um ein bewußt anders gestaltetes Zwischenglied eines im übrigen auf normaler Einteilung beruhenden Satzes handelt. Die Kontrastwirkung ist es, die er erstrebt. Sätze in drei geteilter Periodizität finden wir erst bei den Romantikern (Beispiel: Rondo á la Zingarese im G-moll-Quartett von Brahms).

Takt und Periodizität bewirken zwar die Aufhebung der Kontinuität im allgemeinen in der ästhetischen Zeit. Sie sind aber aus sich heraus noch nicht imstande, Anfang und Schluß des Kunstwerkes notwendig herbeizuführen, und zwar in dem Sinne, daß das durch Anfang und Schluß umfaßte Kunstwerk als eine Einheit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erscheint, in dem jeder Teil auf einen anderen zurückbezogen ist. Die allgemeine sowohl, wie die ästhetische Zeit stellt sich bisher immer noch als eine Linie dar, die sich in gerader Richtung vom Unendlichen ins Unendliche bewegt. Diese Unendlichkeit aufzuheben, die Zusammenfassung und Rückbeziehung der einzelnen Teile zu einem geschlossenen Ganzen herzustellen, ist die Aufgabe der musikalischen Form im engeren Sinne. Wir fordern also von jeder Form, daß sie ein Schema sei, in welchem Anfang, Schluß und Mittelglieder in notwendiger Beziehung zueinander stehen. Diese Aufgabe zu leisten, ist vor allem das Schema der Symmetrie a - b - a imstande. Hier ist die Rückbeziehung des letzten auf das erste Glied gegeben, die somit eine notwendige und nicht nur zufällige Einheit bilden. In diese fügt sich das zweite Glied b durch Kontrastwirkung ein. Drückt man diese Form der Symmetrie der ungegliederten Masse der durch Takt und Periodizität artikulierten ästhetischen Zeit auf, so haben wir damit die notwendige Begrenzung und Einheit der zeitlichen Bestandteile des musikalischen Kunstwerkes gewonnen.

Es ist nun zwar deutlich, daß nicht nur das Schema der Symmetrie allein imstande ist, diese Aufgabe zu erfüllen; denselben Dienst kann die Gegenüberstellung mehrerer inhaltlich voneinander abhängiger Periodengruppen leisten. Aber hier erweist sich die Gegenüberstellung als eine zufällige, jedenfalls was die zeitliche Kategorie angeht. Das Schema der Symmetrie dagegen stellt sich als eine zeitlich praktische, wenn auch nicht notwendige Form dar, die imstande ist, die vorher gestellte Aufgabe der Form auf die einfachste und damit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

beste Weise zu erfüllen. Wir haben also hier das erste wählbare Gesetz vor uns, gegenüber den notwendigen der Anwendung von Takt und Periodizität. Aber gerade an diesem Beispiel wird es uns klar, in welch hohem Maße etwas ursprünglich Wählbares zum historisch Notwendigen werden kann; denn tatsächlich beherrscht das Schema der Symmetrie a - b - a den Aufbau der klassischen Sonate im ganzen, wie auch in seinen Teilen fast vollständig.

Das zeitliche Schema der Symmetrie ist an und für sich leer. Es muß durch irgend welche anderen Worte klanglich erfüllt werden und diese Werte können den verschiedensten Gruppen angehören. Im Gesamtaufbau der Sonate ist es nur der Wechsel von schnell-langsam-schnell, der diesem Schema entspricht, unterstützt durch gleichartige Tonart in den beiden Außengliedern. Im ersten Satz ist die Uebereinstimmung der beiden Außenglieder klanglich fast vollkommen, nur ist im zweiten die Tonart anders gestaltet, damit ein Abschluß in der Anfangstonart gewonnen wird. Der erste Teil a des ersten Satzes zeigt wieder in sich das gleiche Schema, jedenfalls in der Weise, daß der abschließende Teil inhaltlich und meist auch harmonisch auf den Anfang zurückweist. Ebenso ist der zweite Satz in der Liedform, der dritte Satz in der Rondoform oder der reinen Sonatenform eine Verwirklichung dieses Schemas, wobei inhaltlich und harmonisch gleichartige Wertgruppen mitarbeiten. Wir sehen hieraus, daß das Schema der Symetrie einer starken intensiven Erweiterung sehr wohl fähig ist. Durch eine fortgesetzte Teilung in zwei oder drei Unterteile der einzelnen Glieder ergibt sich die Möglichkeit, ungleich größere Werke, als die klassische Sonate anfangs darstellte, in das gleiche Schema der Symetrie einzuordnen. Es ergibt sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aber andererseits die Unmöglichkeit, diese Form extensiv zu erweitern. Es würde unwahr wirken, wenn an den letzten schnellen Satz nochmals ein langsamer angehängt wäre usw. Dagegen besteht die Möglichkeit, das Zwischenglied b wiederum in zwei Teile, c und d, zu teilen, die alsdann durch ihren kontrastierenden Gegensatz die Funktion des ursprünglich einheitlichen Gliedes b zu erfüllen haben. Hieraus wird deutlich, warum bei Beethoven namentlich, aber auch bei anderen klassischen Meistern, eine Vertauschung von Scherzo und langsamem Satz ohne weiteres erfolgen kann, sobald inhaltliche Gründe für eine andere als die hergebrachte Ordnung sprechen. —

V.

Die akustischen formalen Werte.

Auch auf diesem Gebiete haben wir notwendige und wählbare Gesetze zu unterscheiden, und zwar nehmen die wählbaren hier einen ungleich größeren und bestimmenderen Raum ein als in der zeitlichen Anschauungsform der Musik. *Akustisch notwendig ist zunächst das anfängliche Festlegen einer bestimmten Tonart, die für das gesamte musikalische Geschehen die Grundlage bilden soll.* Dies geschieht meistens schon in den ersten Takten und wird von Beethoven oft noch besonders betont (z. B. in den zwei Anfangsakkorden der Eroica-Symphonie), oft wird es auch absichtlich im Ungewissen gelassen, um in dem Fortschreiten vom Unbestimmten zum Bestimmten gleich von vorneherein eine Steigerung darzustellen (Anfang der G-dur- und d-moll-Sonate).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Von dieſer Anfangstonart aus iſt das weitere harmoniſche Geſchehen bereits entſcheidend beeinflußt. Der Abwechſlung halber wird man andere ähnliche Tonarten aufſuchen, die zwar nicht als etwas völlig Fremdes, aber auch nicht als etwas völlig Gleichartiges erſcheinen. Die nähere oder fernere Verwandtſchaft der im einzelnen angewandten Tonarten weiſt den betreffenden Teilen eine engere oder weitere Beziehung zum Hauptgeſchehen zu. Anfang und Abſchluß werden bei den Hauptteilen in der gleichen Tonart gehalten ſein, bei den kleineren kontinuierlich ineinander übergehenden Nebenteilen wird ſo verfahren werden, daß der Abſchluß des vorhergehenden den Anfang des nächſten harmoniſch erfordert. Im Einzelnen auf die wählbaren Geſetze der Harmonie hier einzugehen, erübrigt ſich. In jeder Harmonielehre kann man die erforderlichen Regeln zuſammengeſtellt finden.

Beethoven kommt im Verlaufe ſeines Schaffens dazu, das anfangs nur abwechſlungsreiche und darum angenehme Nebeneinander der harmoniſchen Gruppen zu einer notwendigen Zuordnung auszugeſtalten. Der Bau ſeines harmoniſchen Geſchehens bildet ein feſtes Gefüge, in dem ein Glied durch das andere bedingt iſt, und zwar in der Weiſe bedingt, daß dem harmoniſchen Geſchehen ſozuſagen eine perſönliche Aufgabe des Handelns zufällt. Die Tätigkeit des einen Elementes fordert das Handeln des folgenden mit dringlicher Notwendigkeit. Hierin ſehen wir ein Hauptmittel vor uns, den Verlauf des muſikaliſchen Geſchehens notwendig anſtatt zufällig zu geſtalten und darauf läuft ja tatſächlich das geſamte künſtleriſche Streben Beethovens hinaus. Sein Ziel iſt, das Inhaltliche gegenüber dem For-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

malen immer mächtiger werden zu lassen und er erreicht dies dadurch, daß er den einzelnen formalen Werten zugleich eine inhaltliche Funktion als zu erfüllende Aufgabe zuweist. So gehen Form und Inhalt zunächst Hand in Hand. Die Entwicklung bleibt aber hierbei nicht stehen. In seinen späteren Werken können wir oftmals bemerken, wie nur noch die mit der formalen gleichartige, frühere inhaltliche Funktion geblieben ist, während die formale insofern verschwunden ist, als die eigentlich formalen Merkmale nunmehr hier fehlen. (An den im historischen Teil folgenden Beispielen soll das verdeutlicht werden.)

VI.

Die freien Werte.

Die zeitlichen und harmonischen Gesetze, sie seien notwendig oder wählbar, stellen das Feste, Konstante im musikalischen Kunstwerk dar. Demgegenüber besitzt der Komponist in gewissen Wertgruppen die Möglichkeit, diese Gesetze nach seinem Willen individuell auszugestalten. Er kann durch sie die Regelmäßigkeit der formalen Werte bald betonen, bald aufheben. Diese variablen Wertgruppen entsprechen den konstanten Gesetzen in der Weise, daß jeder Wert der einen Gruppe einem Gegenwert der anderen Gruppe entspricht. Im Rhythmus ist die Möglichkeit gegeben, die Takteinteilung bald stärker zu betonen, bald durch die Synkope sie vollständig aufzuheben. Von der ursprünglich 2 geteilten Periodizität kann durch die Wahl eines dreiteiligen Schemas abgegangen werden. Die akustische Klangfarbe wird durch die Dynamik und Instrumentation variiert. Das harmonische gesetzmäßige Ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schehen wird durch melodische Elemente und durch freiere Modulation ungebundener, individueller, dem inhaltlichen Zweck angepaßter. Diese Wertgruppen sind nicht durch bestimmt formulierte Gesetze mehr gebunden. Etwas absolut Feststehendes läßt sich also für den einzelnen Fall nicht aussagen. Ganz allgemein gesprochen, bemerken wir aber im Schaffen Beethovens eine immer freiere Anwendung dieser Wertgruppen. Dienten sie bei seinen Vorgängern in der Hauptsache dazu, das Gesetzmäßige zu verstärken, so finden wir sie bei Beethoven oft in der Weise angewandt, daß sie die Herrschaft des individuellen Willens gegenüber der formalen Folgerichtigkeit stark betonen. Er strebt fortgesetzt nach einer immer größeren Prägnanz des Ausdruckes und schlägt namentlich in der freien Anwendung der Melodie als Rezitativ, ferner in ganz ausgesprochenen Rhythmen und einer in das musikalische Geschehen selbständig eingreifenden Dynamik (plötzliche sf, jäher Wechsel vom Fortissimo zum Pianissimo und umgekehrt) neue Wege ein. Alle diese Werte haben eine weitgehende inhaltliche Aufgabe zu erfüllen. Wichtig ist vor allen Dingen, sich das Verhältnis von Harmonie und Melodie in seinem Schaffen klar zu machen. Beethoven weist dem harmonischen Geschehen oftmals eine unmittelbar melodische Aufgabe zu. In vielen seiner Themen können wir von Melodie und Begleitung gar nicht reden. Die Akkordfolge als Ganzes stellt sich in ihrer Einheit als das eigentlich Wichtige dar. Eine Stimme steht nicht etwa im kontrapunktischen Gegensatz zur anderen, noch auch in dem Verhältnis von Begleitung und Melodie, sondern als unmittelbare Einheit ist notwendige und gewählte Harmonie zum Melodischen zusammengefügt, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

formale Notwendigkeit ist zur inhaltlichen gesteigert.

VII.

Beethovens Form.

Die Behandlung der rein formalen Probleme in Beethovens Kunstwerken ist wohl eine der schwierigsten Aufgaben der kritischen Betrachtung seines Schaffens. Der Prozeß, in welcher Weise er bewußt oder unbewußt die Sonatenform von seinen Vorgängern übernahm, wie er dann diese Form erweiterte oder gänzlich umgestaltete, bis sie Ausdrucksmittel dessen sein konnte, was er zu sagen hatte, kann erschöpfend wohl niemals aufgeklärt werden. Lediglich eine Richtschnur haben wir bei seiner Entwicklung: uns immer sein Wollen, sein Ziel im einzelnen Fall vor Augen zu halten, und so aus dem Gesamtbild des einzelnen Werkes heraus zu beurteilen, in welcher Weise hier die herkömmliche Sonatenform genügte, oder warum sie gerade hier erweitert werden mußte.

Im Grunde bleibt es immer erstaunlich, daß ein Künstler, bei dem wir so sehr die Empfindung eigenmächtigsten, souveränen Schaffens haben, sich trotzdem fast bis zum Ende seines Wirkens an diese eine Form in seinen Hauptwerken gehalten hat — denn daß auch seine Kammermusikwerke, seine Symphonien und Konzerte sich in ihr bewegen, ist ja hinlänglich bekannt — und daß er später, als er sich doch zu einer Veränderung entschloß, ja sich zu ihr mit Notwendigkeit gezwungen sah, hierbei sehr bedacht, man möchte fast sagen zögernd, ans Werk gegangen ist. (Bei dieser Betrachtung sind natürlich sämtliche Werke mit vokalen Bestandteilen ausgeschlossen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bei letzteren sind die formalen Gesichtspunkte zum großen Teil durch den Text beeinflußt.)

So erstaunlich neu und unerhört das war, was Beethoven der Welt zu sagen hatte, so sehr bemüht er sich, dies Neue in die altgewohnte Form zu kleiden. Vielleicht fühlte er instinktiv, daß er dadurch sich nicht von der Bahn entfernte, die ihm gewiesen war; er gliederte sich hierdurch in eine Reihe ein, deren Höhepunkt er in gewisser Weise bilden sollte. Dadurch, daß die Sonate ihm als Form genügte, zeigte er, wie sehr er mit den innersten Kunstanschauungen seiner Zeit übereinstimmt; er gibt uns die Möglichkeit, ihn nicht nur als Einzelerscheinung, sondern in der Gesamtheit der Kunstentwicklung von Bach an zu sehen.

Versuchen wir uns klar zu machen, inwiefern die Sonate die dem Wesen Beethovenscher Musik entsprechende Form darstellt: Eine Sonate besteht im allgemeinen aus drei (oder vier) Sätzen, von denen gewöhnlich der mittlere in langsamerem, die beiden äußeren in bewegterem Tempo geschrieben sind. Die Frage ist, ob zwischen diesen Einzelsätzen Beziehungen bestehen, die ihren Zusammenschluß zu einem Ganzen n o t w e n d i g erscheinen lassen, oder ob sie als eine mehr z u f ä l l i g e Zusammenfassung von selbständigen Einzelwesen, etwa zum Zweck einer gefälligen Anordnung erscheinen. Ursprünglich war nur jene äußere formale Beziehung vorhanden. Es ergab sich aber bald, daß raschere Sätze geeignet waren, Einleitung und Abschluß zu bilden (wenn man nicht eine Art Vorspiel im langsamsten Tempo voranstelle), während ruhigere Gedanken in diesem Rahmen von bewegten Sätzen ausgesprochen, dem Hörer am leichtesten zugänglich waren. Bei Mozart und Haydn ist diese Anordnung zur feststehenden geworden. Die Form: Allegro —,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Adagio —, Presto ist konstant, mögen im einzelnen auch noch so viele Abweichungen vorhanden sein; zwischen Adagio und Presto ist häufig noch ein Scherzo eingeschoben, meist in der Form von Menuett und Trio, das am stärksten noch an die Zusammenstellung von Tanzweisen erinnert, aus der sich in der Mannheimer Schule die klassische Sonate entwickelt hat. Die Gleichheit der Tonarten in den beiden Ecksätzen, ihre Verwandtschaft in den Mittelsätzen ergaben einen weiteren Zusammenschluß. Davon aber, daß der musikalische Inhalt der einzelnen Sätze in notwendiger Bezeichnung zueinander stand, ist noch nicht die Rede. Er widersprach sich nicht, aber er bedingte sich doch auch nicht notwendig. Im allgemeinen können wir in Mozarts und Haydns Sonaten ohne weiteres einen gleichartigen Satz in derselben Tonart aus einer anderen Sonate einsetzen, ohne damit irgend etwas notwendig Zusammengehöriges zu zerreißen.

In ungefähr derselben Entwicklungsphase treffen wir die Sonate in den Werken der ersten Periode Beethovens bis ausschließlich opus 26 an. Soweit auch die Charakteristik im Bilde des einzelnen Satzes bereits fortgeschritten ist, im Gesamtwerk finden wir doch lediglich Ansätze zu gemeinschaftlichen Grundzügen. Hier leistet die Form noch aus sich selbst heraus das, was später zur Arbeit des Komponisten wurde, den Ausgleich des Gefühls, die einheitliche Stimmung am Schluß des Werkes herbeizuführen. Beethoven mußte erst die Meisterschaft in der Einzelgestaltung erringen, ehe er daran gehen konnte, den Gesamtzusammenhang zweckmäßig und damit notwendig zu gestalten. Daran liegt es auch, daß wir diese Werke im Gegensatz zu den späteren in gewisser Weise noch als unvollkommen emp-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

finden. So herrlich auch die Einzelheiten sein mögen, man fühlt zum Schluß noch nicht die Einheitlichkeit im späteren Beethovenschen Sinne. Ein Vergleich der Sonate pathétique mit der d-moll-Sonate op. 31, 2 macht das Gesagte deutlich.

Die As-dur-Sonate op. 26 bezeichnet in dieser Beziehung einen Wendepunkt in Beethovens Schaffen. Hier fühlen wir zum erstenmal, daß diese vier Sätze in irgend einem notwendigen Zusammenhang untereinander stehen, so verschieden ihr Inhaltswert auch ist. Und ganz charakteristisch ist, daß Beethoven hier zum erstenmal das Scherzo von seinem herkömmlichen Platz hinter den langsamen Satz versetzt, und es unmittelbar auf den ersten Satz — Andante con Variationi — folgen läßt. Erst das Andante und das Scherzo zusammen, die ausgeglichene Ruhe und die fast übergroße Leidenschaft in ihrer Gesamtwirkung, bilden das Gegengewicht gegenüber dem nun folgenden Trauermarsch, der alles übertrifft, was Beethoven bisher an Schmerz und Erhabenheit, an Tränen und Trost zu sagen hatte. Und die Stimmung, in die der Hörer durch das Genießen dieser drei Sätze gebracht ist, wird festgehalten durch das leichtbewegte Rondo, welches, ohne viel Neues zu bringen, leise die erregte Empfindung ausklingen läßt.

Der Stellung des Scherzos vor dem langsamen Satz, die wir hier zum ersten Male antreffen, begegnen wir später noch öfters: in den Sonaten op. 109 und 110, im F-dur-Quartett op. 59, im großen B-dur-Trio, in der neunten Symphonie usw. Ueberall wird einem der Grund, warum der Aufbau des Werkes gerade diese Gewichtsverteilung der einzelnen Sätze bedingte, in Anlehnung an die oben entwickelten Gedankengänge leicht klar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bei dieser Gelegenheit sei noch einiges über die Entwicklung des Scherzos bei Beethoven bemerkt. Den ursprünglich heiter bewegten und in zwei übersichtliche Teile geschiedenen Satz — wieder der Gegensatz: ruhiger Gedanke im Rahmen vom Lebhaften — hat er zu seinem eigentümlichsten Ausdrucksmittel gemacht. Beethovens spätere Scherzi sind sind fast immer unschön, was Melodie und Harmonie anbelangt, auch formal oft gewollt unbefriedigend, aber sie sind von einer solch wilden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, von einer unheimlichen Lebendigkeit, oft auch von einem grotesken Humor, daß man fühlt, hier hat Beethoven freier und ungebundener als sonst gesprochen, hier redet Naturgewalt. Und gerade darum waren diese ganz kurzen Sätze sein allercharakteristischstes Ausdrucksmittel, durch das er seinen späteren Werken ein ganz besonderes Gepräge zu verleihen wußte. Das Scherzo, das durch seine kurze und wenig ernste Form früher lediglich als Zwischensatz, als retardierendes Moment in Betracht kam, erobert sich bei Beethoven immer mehr durch seine unbegrenzte und ungebändigte Ausdrucksfähigkeit einen gleichwertigen Platz mit den übrigen Sätzen. Und weil es seinem Wesen nach ruhelos und unbefriedigend ist, stellt es gerade das beste Mittel dar, im Aufstieg des Aufbaues bis zum Ruhepunkt des Adagios hinaufzuführen, die im ersten Satz erzeugte Erregung des Gefühls noch zu steigern, worauf dann die Ruhe, Einfachheit und ausgeglichene Schönheit des langsamen Satzes umso ersehnter und beseeligender erscheint. Dies wird man an allen vorher erwähnten Beispielen bestätigt finden.

Ein weiteres formales Kunstmittel, das Beethoven sich bis zur Vollendung dienstbar gemacht hat,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist das Verhältnis von Einleitung zum Hauptsatz; wieder sehen wir eine Kontrastwirkung allerschärfster Art. Unbestimmtes vages Suchen und Drängen, bestimmtes Wollen stehen sich gegenüber, und erst durch diese Gegenüberstellung kommt die eigentliche Energie des Hauptsatzes zum Vorschein. Die an und für sich nichtssagenden Themen werden erst nach dem quälenden Suchen als Erlösung empfunden. Wichtig ist hierbei fast in allen Fällen Rhythmus, Dynamik und Tempo. In der 7. Symphonie bilden das ausgesprochene pp. und der punktierte $^6/_8$-Rhythmus des Hauptthemas des ersten Satzes die allerstärkste Wirkungsquelle; sie lassen vor allem eine gewaltige Steigerung zu, die ohne die Einleitung unmöglich, ja sinnlos erscheinen müßte. Auch der erste Eintritt des noch nicht gesungenen Freudenthemas in der neunten Symphonie muß von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet werden. In anderen Fällen, z. B. beim Eintritt des Themas im 21. Takt der d-moll-Sonate op. 31, 2 liegt die Erlösung im ersten f, auf das die ganze Einleitung hingedrängt hat, das sie aber erst mit der sicheren Grundlage des bestimmten akzentuierten Rhythmus erreichen kann. Die formale Bedeutung der Einleitungen der 1., 2., 4. und 7. Symphonie, der Pathétique, d-moll und c-moll-Sonate op. 111 usw. kann nach dem Gesagten leicht selbst gefunden werden. Auch für einzelne Sätze der letzten Sonaten und Quartette ist dieser Gesichtspunkt ganz außerordentlich wichtig und ermöglicht im Grunde erst das Verständnis von einzelnen sonst nur schwer zugänglichen Partieen.

In gleicher Weise macht Beethoven den Abschluß der einzelnen Sätze und Werke seinen ganz besonderen Zwecken dienstbar. In früher, ungeahnter Weise zieht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

er hier noch einmal die Summe des vorher ausgesprochenen. Er läßt keinen Zweifel darüber zu, was erreicht ist und was noch erreicht werden muß; gerade in dieser Bestimmtheit des Ausdrucks beruht das Gefühl der Befriedigung, was uns trotz des oft unbefriedigenden Inhaltes stets zuletzt überkommt. Hier ist noch einmal der erhebliche immanente Wert des Satzes zusammengefaßt, der vorher nur durch den Gegensatz der Einzelpartieen gegeben werden konnte und von hier aus kann dann weitergegangen werden; hier ist eine Größe vorhanden, mit der man rechnen kann, eine Antwort auf alle gestellten Fragen; hier wird mit allergrößter Bestimmtheit gesagt, ob das Erreichte auf der positiven oder auf der negativen Seite zu buchen ist. Man kann als Beispiel zu dem Gesagten jedes beliebige Werk wählen, man muß immer von neuem staunen über die Meisterschaft, mit der Beethoven in diesen wenigen Takten die kompliziertesten Gefühlswerte auszudrücken vermag. Daß er es überhaupt kann, hat seinen tiefsten Grund in der Ausgeglichenheit seiner Werke, die auf der Wertgleichheit der im Einzelnen angewandten Gegensätze beruht.

Auffällig in formaler Hinsicht ist Beethovens immer wachsende Vorliebe für Variationenform; hier wie sonst auf keinem anderen Gebiet scheint er gewußt zu haben, wie durchaus neu und abweichend es war, was er durch sie und in ihr zu sagen hatte. ImBegleitbrief zu der Uebersendung der Variationen in F-Dur op. 34 und Es-Dur op. 35 an seinen Verleger Breitkopf und Härtel schreibt er: *„Beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jede auf eine andere verschiedene Art, — ich versichere Sie, daß diese beiden Werke Sie nicht gereuen werden. Jedes*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Thema ist davon für sich auf eine selbst vom anderen verschiedene Art behandelt. Ich höre es sonst immer nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß, aber diesmal — muß ich Sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist — —". Dies von Beethoven selbst erkannte Neue besteht in der Hauptsache darin, daß er vollkommen von der herkömmlichen Behandlungsweise der Themas abwich. Früher hatte man sich darauf beschränkt, in jeder einzelnen Variation lediglich einen Bestandteil des Themas, etwa Begleitung, Rhythmus, Melodie, Harmonie, Tonart usw. zu verändern. Beethoven verfährt ungleich freier: er bindet sich in keiner Weise an die Zahl der zu verändernden Bestandteile, sondern schafft in jeder einzelnen Variation gleichsam eine neue Komposition, deren Beziehung zum Thema oft sehr locker, wenngleich immer noch fühlbar ist. Gerade dadurch aber ist er imstande, immer wieder einem neuen Gedanken Ausdruck zu verleihen, eine Summe von charakteristischen Einzelheiten zu geben, die aber doch innerlich ganz eng verbunden sind, und gerade das ließ ihn diese Form oft den anderen vorziehen. Formale Gebundenheit vereinigen sich hier mit größter Ausdrucksfähigkeit und Kontrastwirkung.

Und noch etwas anderes wußte er in dieser Kunstform darzustellen, was ihr ursprünglich fremd gewesen war: die Steigerung. Auch Steigerung beruht auf Kontrastwirkung, aber die Gegensätze nähern sich mehr und mehr einem Ziel, sie führen, jeder so weit es ihm möglich ist, auf einen Höhepunkt und benutzen als Grundlage das Vorausgegangene. Man kann sagen, daß Steigerung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Beethovenschem Sinne etwas Neues in der Kunst war. Sieht man von der Steigerung in Bachschen Fugen ab, nach Mittel und Ziel hin etwas ganz verschiedenes von Beethoven, so war in der Instrumentalkomposition eigentlich der Begriff der Steigerung bisher unbekannt. Man ließ wohl gegen Schluß eines Rondo oder etwas Aehnlichem das Thema noch einmal im ff. auftreten. Aber hierin sind im Grunde doch nur die Anfänge einer Steigerung zu erblicken. Erst Beethoven wendet alle Kunstmittel, die ihm zu Gebote standen, dazu an, eine vollkommene Steigerung in seinen Sätzen durchzuführen und vor allem in der Anwendung von retardierenden Momenten beschreitet er ganz neue Bahnen. Ein gerader Weg zur Höhe ohne Hindernisse würde für ihn viel zu kampflos und leicht sein. Er muß sein Ziel immer und immer wieder von neuem in Frage stellen und macht es dadurch erst erstrebenswert. Daher oft der plötzliche Umschlag von f. zum pp., dieses scheinbar von vorne anfangen und immer wieder zurücksinken, daher das Abwechseln von dramatischen mit lyrischen Stellen, diese kurzen Ruhepunkte, bestimmt, nicht sinnend an ihnen zu verweilen, sondern nur in höchster Eile neue Kraft zu sammeln, um weiter zu stürmen, bis das Ziel doch endlich erreicht ist. Daher auch die Erlösung, wenn nun endlich die Arbeit getan ist, wenn nach den düsteren Schatten die Sonne scheint und man in ihren leuchtenden Strahlen nach dem atemraubenden Klimmen auf der Höhe einherwandeln darf.

Keine Kunstform scheint der Steigerung fremder zu sein als die Variationenform; stellt sie doch ihrem Wesen nach nur Abwechslung auf gleichbleiben-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Grundlage dar. Und doch hat Beethoven es vermocht, diese beiden heretogenen Elemente zur höchsten Willensoffenbarung zu vereinen. Natürlich mußte er hier während der Entwicklung der Steigerung auf dynamische Mittel, die an und für sich ihrem Wesen am entsprechendsten sind, fast vollständig verzichten, denn es ging nicht an, eine Variation immer lauter als die andere werden zu lassen und hierin eine steigernde Wirkung zu suchen. Aber er verlegte das steigernde Gewicht auf die Annäherung oder Entfernung der einzelnen Variationen vom Thema. Anfänglich läßt er nur geringe Aenderungen des Themas zu; höchstens gestaltet er es reicher aus und beleuchtet es von immer neuen Seiten. Aber immer und immer mehr verändert sich sein Aussehen, immer neue Elemente treten hinzu, die den Charakter der Variationen so stark verwandeln, daß ihre Beziehung zum Thema nur noch geahnt wird. Dann ein Rückschlag; eine Variation läßt das Thema wieder in seiner ursprünglicheren Gestalt erscheinen, aber unerreichbar ist es jetzt geworden und nur die Sehnsucht nach ihm ist übrig geblieben (diese Aufgabe fällt oft dem früheren *Minore* [Moll-Tonart] zu) — dann wiederholt dasselbe Spiel sich, bis endlich — oft in Form einer Fuge — der Abschluß erreicht wird. Das Thema, ursprünglich nur der Ausgangspunkt, die Grundlage, ist hier zur Krönung des Ganzen geworden. Die Sehnsucht hat in sich selbst ihre Erfüllung gefunden.

Ueberraschend wird immer die Art bleiben, wie Beethoven in seinen Werken Fugen verwendet. Er benutzt sie sehr häufig, um die Variationssteigerung zur letzten Höhe hinaufzuführen. Oft läßt er auch das letzte,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

siegreiche Hervortreten des Themas zum Schluß noch in fugaler Stimmführung geschehen. Man hat sich daran gewöhnt, als einzigen Maßstab für Fugen überhaupt Bach anzusehen, und mißt nun auch Beethovensche Fugen an ihm. Dabei muß Beethoven zu kurz kommen; denn man hat sich wiederum nicht klar gemacht: was will Beethoven eigentlich mit diesem besonderen Kunstmittel gerade an dieser Stelle? Das Verhältnis von den Fugen Beethovens zu denen Bachs ist ähnlich, wie das von Barock zur Gotik. In dieser steht Schönheit im engsten Zusammenhang mit der Konstruktion. Das offensichtlich konstruktiv Zweckmäßige macht überhaupt erst in seiner Gesamtheit die Schönheit aus und die im Aufstieg der Türme immer wachsende Kühnheit der Konstruktion steigert auch das Gefühl der Schönheit beim Beschauer. Aehnlich sind Bachs Fugen geschaffen, die auch in jeder einzelnen Wendung die konstruktiven Elemente erkennen lassen. Beethovens Fugen wollen dies aber gar nicht, sie entsprechen ihrem Zweck nach weit mehr der Scheinarchitektur einer Barockfassade. Auch hier Konstruktion, aber ihr Zweck und der Zweck des Bauwerks stehen nicht mehr in dem engen Zusammenhang wie bei der Gotik, vielmehr ist die Konstruktion hier um ihrer selbst willen da, nämlich um das an und für sich formal Schöne, das in diesem Fall in konstruktiver Gestalt auftritt, die am nachdrücklichsten auf den Genießenden wirkt, in ausgeprägtester Form in Erscheinung treten zu lassen. Der Unterschied ist deutlich: Beethoven gebraucht für seine höheren Zwecke hier das, was früher Selbstzweck war, lediglich als Mittel und muß es daher bis zu der ihm zusagenden Form abwandeln. Seine Fugen sind in diesem Sinne fast stets Scheinfugen, so richtig sie auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

konstruiert sein mögen, und wenn man sie in dieser Beziehung zum Ganzen betrachtet, erkennt man auch, welch eminent künstlerischen Wert sie in ihrem Rahmen haben. Man vergleiche mit dem hier über das Verhältnis von Fuge und Variationen Gesagten die Eroica-Variationen op. 35, den letzten Satz aus der Eroica-Symphonie, den dritten Satz der Sonate op. 109, den letzten Satz der neunten Symphonie, der wohl die großartigste Anwendung der steigernden Variationenform darstellt, die je geschrieben ist.

VIII.

Das Inhaltliche.

Die Gesamtheit der formalen Werte erfüllt das Kunstwerk vollkommen, jedenfalls die *eine* Seite des Kunstwerkes, das Objektive nicht auf ein Subjekt, sei es auf den Komponisten, sei es den Hörer Bezogene. Es leuchtet aber ohne weiteres ein, daß dieses Verhältnis von Schöpfer und Kunstwerk einerseits, vom Genießenden und Kunstwerk andererseits, ebenfalls bei der ästhetischen Betrachtung von Wichtigkeit ist. Es setzt voraus, daß das Kunstwerk vom Nachschaffenden sozusagen immer von neuem erzeugt wird. Erst dann genügt es seinem wahren Zweck; dieses *Subjektive* des Kunstwerkes ist nicht mehr durch formale Mittel aufzuzeigen. Hier müssen andere Gesetze gesucht werden, die es ermöglichen, das *Kunstwerk als subjektiv erfahrbaren Gegenstand festzulegen. Die formalen Gesetze entsprechen den reinen Anschauungsformen der Erkenntnistheorie. Das Aufnehmen und Nachschaffen des Kunstwerkes im Hörer entspricht der Erfahrung.* Die formalen Mittel geben somit die Möglichkeit, ein Kunstwerk, im besonderen ein musika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

liches Kunstwerk, überhaupt aufzunehmen. Diejenigen Gesetze, welche sich auf das vorher angegebene Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Genießenden beziehen, — wir wollen sie kurz die *inhaltlichen* nennen —, geben das System *der möglichen Erfahrung von Inhaltswerten im Musikalischen* überhaupt. Betrachtet man diese letzteren Werte in gewisser Weise als die Hauptsache im ästhetischen Genuß, so stellen sich die formalen als bloße Mittel dar. Weiter gefaßt verwischt sich aber dieser Unterschied, formale und inhaltliche Werte bilden im Grunde eine Einheit und nur in einer historischen Betrachtungsweise ergibt sich jenes Verhältnis von Unter- und Ueberordnung, da man sieht, daß die formalen Werte den inhaltlichen immer mehr angepaßt werden und allmählich selbst zu inhaltlichen werden, die nur noch die Funktion des Formalen beibehalten.

Es dürfte völlig ausgeschlossen sein, die Entwicklung von der Kunst Haydns und Mozarts zu der Beethovens durch das Aufzeigen der Aenderungen in formalen Wertgruppen erschöpfend darzustellen. Man würde sich durch eine Untersuchung dieser Art nur mit den Wirkungen beschäftigen, dagegen die eigentliche Ursache vollkommen unberührt lassen. Vielmehr liegt die Ursache dieser von jedem deutlich wahrzunehmenden Entwicklung in der Stellung, die die gesamte schaffende Persönlichkeit zu ihrem Objekt, nämlich den durch sie geschaffenen Werken, einnimmt. Einzig und allein auf den künstlerischen *Charakter* beider Meister kommt es bei der Beantwortung der Frage an, und erst wenn der tiefgreifende prinzipielle Unterschied zwischen beiden Charakteren eingesehen ist, kann man die richtigen Gesichtspunkte zur Beurteilung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der wesentlichen inhaltlichen Verschiedenheit der Werke finden. —

Es ist selbstverständlich, daß bei dem Versuch, den künstlerischen Charakter zu erkennen, von dem menschlichen ganz abgesehen werden muß, denn so groß auch oft die Uebereinstimmung zwischen beiden sein mag, *wesentlich* sind nur die Aeußerungen des ersteren. Ich bin mir wohl bewußt, in dieser prinzipiellen Scheidung zwischen Künstler und Mensch, die in gewisser Beziehung doch nur ein und dasselbe sind, sehr weit zu gehen, aber für eine rein philosophische Betrachtung ist dies nötig, und da es auf eine solche gerade ankommt, und nicht auf etwas Historisches oder Biographisches, so glaube ich die Berechtigung zu dieser Trennung zwischen Künstler und Mensch ohne weiteres zu besitzen. Vorläufig sind lediglich die Aeußerungen des künstlerischen Charakters, die Werke, Material unserer Untersuchung.

Demjenigen, der mit Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung vertraut ist, wird eine solche Ableitung des künstlerischen Charakters aus den Werken des Künstlers nichts Ueberraschendes bieten. Und die von Schiller lediglich für das Gebiet der Poesie gegebenen Gesichtspunkte sind philosophisch von so grundlegender Bedeutung, daß sie auch auf den der Dichtkunst verwandten Gebieten der Aesthetik ohne weiteres angewendet werden können. Allerdings müssen die Schillerschen Gedanken, die hier einseitig ohne Absicht auf allgemeine ästhetische Gültigkeit angewandt sind, erst modifiziert werden, um auf das musikalische Gebiet übertragen werden zu können. *Schiller* erklärt als Objekt der Poesie die Darstellung der *Natur*. Um diese kann es sich in der Musik nicht handeln, denn ihr Objekt ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur in ganz beschränkten Ausnahmen (der reinen Programmusik) die Natur; vielmehr besteht ihre Aufgabe, ganz allgemein gesprochen, in der Verwirklichung einer durch das Gehör wahrgenommenen Schönheit, bestimmt durch zeitliche Maße, denn Musik ist eine raumlose, nur der Kategorie der Zeit unterworfene Erscheinung, und gebunden durch Regeln, welche aus dem durch Gedanken unfaßbaren, sinnlich akustischen Wohllaut eine Einheit machen, die Objekt des ästhetischen Genusses und der ästhetischen Betrachtung werden kann. Ebenso wie also das Werk eines Dichters nach der Natur hin orientiert ist, wird das Werk eines Musikers auf die Schönheit gerichtet sein und aus dem Verhältnis eines Musikers zu dem Ideal der Schönheit geht sein musikalischer Charakter hervor. Und zwar können wir ihn analog der Schillerschen Terminologie naiv nennen, wenn er mit dieser durch sein Schaffen verwirklichten Schönheit eins zu sein scheint, sentimentalisch oder reflektierend dagegen, wenn er diese Schönheit als letztes Ideal vor Augen hat, das er jedoch nur in einzelnen Augenblicken erreichen kann, während in seinem übrigen Schaffen das Streben und Ringen nach diesem Ideal erscheint.

Beethoven ist als der erste reflektierende Meister der gesamten Musikgeschichte zu betrachten, sein Werk stellt die Scheidung in naive und sentimentalische Tonkunst dar. —

Vor ihm zeigten sämtliche Werke eines Künstlers eine Uebereinstimmung seines Inneren mit seinem Ide-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ale. Beethoven fühlt als erster eine Trennung zwischen seinem Ich und seinem letzten künstlerischen Ziel, das er fast unerreichbar vor sich sieht. In jedem Werke gilt es diese gewaltige Kluft von Neuem zu überbrücken und weil er seiner subjektiven Verfassung nach bei der Konzeption des Werkes dem Ideale bald näher, bald ferner stand, so ist auch der trennende Abgrund bald leichter, bald schwerer zu überwinden. Dieses Streben zu erkennen ist aber gerade das wesentliche für denjenigen, der sich in Beethovens Musik versenkt und so werden die individuell verschiedenen Erscheinungsformen dieses Strebens im Gesamtcharakter eines jeden Werkes von ästhetischer Wichtigkeit sein. — Bei seinen Vorgängern dagegen ist es in der Hauptsache die einzelne Erscheinungsform des Schönen, die den Hörer anzieht; er wird sich um die subjektive innere Beschaffenheit des konzipierenden Meisters nicht zu kümmern haben, nur seine Gesamtstellung zum Ideal ist wesentlich und diese wird sich in jedem einzelnen Werk ziemlich gleichmäßig aussprechen.

Hier haben wir es also mit einer stilistischen Kunst zu tun. Wir werden von dem allgemeinen Ideal eines Künstlers angezogen und lieben dessen Erscheinungsformen, insofern sie Verwirklichung dieses Ideals sind. Die Bewertung des einzelnen Werkes ist demnach objektiv feststehend, soweit das Gesamtideal feststehend für uns ist und richtet sich nach dem Grade der Verwirklichung dieses Ideals im einzelnen Werk. Geben mehrere oder sämtliche Werke eine adaequate Verwirklichung, so werden wir sie auch gleichmäßig lieben und diese Liebe wird bleibend sein, so lange unsere Liebe zum Komponisten dauert. Hieraus geht hervor, daß unsere Stellung zum Einzelwerk der naiven Kunst verhältnismäßig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

objektiv ist. Wir mögen noch so stark von ihm ergriffen sein, immer werden wir die Scheidung von dem genießenden Gefühl und dem Inhalt des Werkes deutlich empfinden.

Anders bei den Schöpfungen eines reflektierenden Künstlers. Hier ist, wie vorher erwähnt, die subjektive Stimmung in ihnen außerordentlich wesentlich; dies bedingt einerseits eine sehr viel größere Verschiedenheit des ausgedrückten Inhaltes, andererseits eine viel intensivere Verschmelzung des Genießenden mit dem Werke. Denn in dem differenzierten Stimmungsgehalt der reflektierenden Kunstwerke wird jeder leicht ihm schon bekannte und von ihm schon empfundene Gefühle wiederfinden und wird sein eigenes Empfinden gern mit dem durch die Kunst ausgesprochenen identifizieren, da diese ästhetischen Scheingefühle ja in gewisser Weise eine höhere Sphäre der Gefühlswelt vorstellen. Das Stoffliche ist belanglos für sie, wesentlich für den Kunstgenuß ist nur die schließliche aus dem Aufnehmen von Einzelheiten resultierende Stimmung; und durch die dauernde und notwendige Beziehung zum Ideal des Schönen wird ihnen ein Adel verliehen, der den im alltäglichen Leben empfundenen Gefühlswerten nicht unbedingt eignet. Beides bedingt aber notwendig eine innige Verschmelzung von Genießendem und Genossenem, so daß schließlich durch das Hineinprojezieren der eigenen Gefühle ins Kunstwerk gar kein trennender Unterschied zwischen beiden zu bestehen scheint und der Standpunkt gegenüber dem objektiven bei der naiven Kunst hier völlig subjektiv erscheint.

Es ist ohne weiteres klar, daß dem Inhalt im eben analysierten Sinne bei der reflektierenden Kunst ein viel größeres Gewicht zukommt, daß er aber auch sehr viel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schwerer zu erfassen ist, als wie in der naiven. Deren vorwiegend stilistischer Charakter bedingte Problemlosigkeit des Inhaltes, während die individuelle Beschaffenheit der sentimentalischen Kunst gerade das Problem aufsuchen muß und in ihm ihre eigentliche Erfüllung sieht. Bei einer ästhetischen Untersuchung der reflektierenden Kunst Beethovens, ist es von ausschlaggebender Wichtigkeit, ob es möglich ist, im ästhetisch genußfreien, wissenschaftlichen Gebiet dem künstlerischen Inhalt der Werke entsprechende Werte zu finden. Hierzu müssen zunächst die möglichen Bestandteile festgestellt werden, die erforderlich sind, um den Inhalt eines musikalischen Kunstwerkes seinem Wesen nach zu verwirklichen. Danach müssen aus ihren Kombinationen die Möglichkeiten der verschiedenen vorkommenden Inhaltswerte aufgezeigt werden. Es handelt sich also um die Aufstellung von Kategorien für spezifisch musikalische Inhaltswerte.

Wenn hier von Inhalt in einem gewissen prägnantem Sinne geredet wird, so steht ihm die Form in weitestem Sinne gegenüber. Diese Gegenüberstellung bietet eine gewisse Schwierigkeit, denn die Einheit von Form und Inhalt im Kunstwerk ist ebenso deutlich, wie die vorher erwähnte Einheit des künstlerischen und menschlichen Charakters. Ohne Form wäre kein Inhalt möglich, ohne Inhalt würde die Form in ein Nichts zurücksinken. Und doch ist ihre Unterscheidung unbedingt nötig, denn sie allein verbürgt ein sicheres Erkennen. Als formale Werte sind diejenigen zu betrachten, deren Meßbarkeit an irgend einer Einheit möglich ist, über die also sozusagen etwas mathematisch Bestimmtes ausgesagt werden kann, als inhaltliche diejenigen, die sich unmittelbar an das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gefühl des Genießenden wenden; für letztere gilt es jetzt philosophische Worte zu finden.

Philosophisch gesprochen, ist der Inhalt nichts anderes als der im Gemüt des Genießenden produzierte ästhetische Schein des genossenen Kunstwerkes. Die Komponenten, die diesen ästhetischen Schein zustande gebracht haben, sind

1. das objektive Kunstwerk in seiner Beziehung zum Ideal des Schönen,
2. die subjektive Empfindung des Genießenden, mit der er das Kunstwerk als etwas ihm eigenes erfaßt,
3. das aus den beiden ersten Kategorien resultierende objektive Gefühl ohne Beziehung zum Kunstwerk,
4. die zeitliche Intensität
5. die sinnliche Intensität dieses Gefühls.

Die Beziehung zum Ideal des *Schönen* ist Kriterium eines Kunstwerkes schlechthin und der Spielraum, in dem das Ideal des Schönen seine Verwirklichung finden kann, ist eingeschlossen durch die Begriffe des *Anmutigen* und *Erhabenen*. Beide stellen Grenzwerte dar, zwischen denen es im einzelnen unendlich viele Abstufungen gibt; unter diesen ist vor allem wichtig der Mittelwert des ruhig Schönen, da dieser geeignet ist, die größte Objektivität des Genießenden herbeizuführen; das interesselose Wohlgefallen, im Kantschen Sinne, wird sich bei ruhig schönen Werken im Gegensatz zu anmutigen und erhabenen am leichtesten einstellen. Dieses interesselose Wohlgefallen, dieses ruhige Genießen stellt seinerseits wieder den Mittelwert der *zweiten Kategorie*, des gefühlmäßigen Erfassens des Kunstwerkes durch den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hörer, dar. Solange Uebereinstimmung des schaffenden Künstlers mit dem Ideal des Schönen in seinem Werk vorhanden ist, wie in der naiven Kunst, wird die natürlich sich ergebende Einstellung des Gemüts eben dieses ruhige und verhältnismäßig objektive Genießen sein. Verwirklicht dagegen das Kunstwerk die Idee des Strebens nach diesem Ideal, an Stelle des Ideals selbst, so wird auch die gefühlsmäßige Einstellung des Hörers eine andere werden. Solange das Ideal nur erstrebt, noch nicht erreicht ist, muß notwendig ein Gefühl des Entbehrens, des nicht rein genießen Könnens, an Stelle des ruhigen Genusses eintreten, ist aber das bisher in Frage gestellte Ideal einmal wirklich erreicht, so wird andererseits das Gefühl des Hörers über das Genießen hinausgehen und einem gesteigerten Besitzgefühl Platz machen. —

Aus dem Erfassen der Werte dieser beiden Kategorien unter einer dritten Einheit, dem Substrat der dritten Kategorie, dem objektiven ästhetischen Gefühl, welches nicht mehr unmittelbar auf das Kunstwerk gerichtet ist, sondern vielmehr das Kunstwerk in allgemeiner gefühlsmäßiger Wertung zu erfassen sucht, ergibt sich eine weitere Reihe von Werten, die wir als Stimmungen definieren können. Ihre Grenzwerte sind trostlose Trauer und überströmende Freude, ihr wichtiger Mittelwert die ruhige Heiterkeit. Vielleicht erscheint der Unterschied dieser dritten Kategorie von der zweiten nicht ohne weiteres klar, denn beide haben gewisse starke Aehnlichkeiten miteinander. Man sieht aber ohne weiteres ein, daß die Werte der dritten viel reichhaltiger sind, als die der zweiten; diese Reichhaltigkeit erklärt sich erst aus der Kombination der Werte der zweiten Reihe mit denen der ersten. Nun ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

es aber klar, daß diese Wertkombinationen als Einheit nur von einer neuen Wertgruppe erfaßt werden kann. Diese muß daher als „objektives Gefühl" unter die Kategorien aufgenommen werden.

Bisher sind diese drei Kategorien für sämtliche Gebiete der Kunst gültig, nicht allein für die Musik. Es müssen daher noch die spezifisch musikalischen Kategorien hinzutreten, damit auch der Inhalt, den es zu erfassen gilt, als ein musikalischer und nicht als ein allgemein künstlerischer erscheint. Als musikalische Kategorien kommen in Betracht: erstens die Kategorie der Zeit und zweitens die des Klanges; denn aus diesen beiden Elementen besteht die Musik. Beide sind aber nur so weit als Kategorien zu betrachten, als sie sich an das unmittelbare Gefühl wenden; soweit sie meßbar sind, fallen sie unter die Gruppe der formalen Werte.

Als zeitliche Kategorie kommt nur das Tempo in Betracht, und auch das nur, insofern es unser Gefühlsleben in schnellere oder langsamere Schwingung versetzt als gewöhnlich. Die beiden resultierenden Grenzwerte sind das Largo (oder Adagio) soweit es uns nämlich zwingt, jede einzelne Note länger mit dem Gefühl zu erfassen, als wir es eigentlich möchten, uns also zu einer erzwungenen Ruhe bringt, und das Allegro, das in uns zwingender Weise über Einzelheiten hinwegtreibt und unser Gefühl in seinem Herzschlag steigert. Aber nur wenn diese Verlangsamung oder Steigerung der Schnelligkeit empfunden wird, sind diese beiden Grenzwerte eingetreten; bedingt lediglich der musikalische Inhalt eine längere oder kürzere, zeitlich meßbare Taktbewegung, und diese wird durch ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

langsameres oder schnelleres Tempo erfüllt, so gehört dieses Tempo nicht mehr in das Gebiet der Kategorie, sondern nur noch in das der formalen Werte. Es stellt im besten Fall das *Tempo ordinario* dar (zwischen Andante und Allegretto), was die Mitte zwischen Allegro und Adagio hält, mag nun über dem Satz Andante oder Allegro stehen. Diese Unterscheidung zwischen Tempo als formalen Wert und gefühlssteigernder Möglichkeit ist namentlich für den reproduzierenden Künstler von großer Wichtigkeit.

Die Deduktion der fünften Kategorie, der Intensität akustischer Wirkungen, bietet gegenüber den vier vorhergehenden größere Schwierigkeiten, denn einerseits ist sie schwer von formalen, d. h. bestimmbaren und meßbaren akustischen Werten zu scheiden, andererseits hängen die akustischen Werte, soweit sie charakterisierend wirken und nicht eine Erfüllung einer bestimmten Form bilden, unmittelbar mit der genialen Intuition zusammen, die nicht in Bestandteile des Inhaltlichen und Logischen zu trennen ist und sich daher einer wissenschaftlichen Behandlung in unserem Sinne entzieht; denn die Gesamtschönheit eines musikalischen Kunstwerkes kann selbstverständlich nur in einer Einheit von formalen oder nicht formalen Bestandteilen, deren jeder für sich auf irgend eine Weise mit dem Gesamtcharakter in Beziehung steht, perzipiert werden. Aber auch wenn man von diesen beiden durch akustische Werte zu erfüllenden Beziehungen absieht, bleibt etwas Drittes in der unmittelbaren Wirkung auf unser Gefühl übrig und dies nötigt dazu, noch eine fünfte Kategorie anzunehmen. Wir sind nämlich sozusagen auf eine normale Anregung unseres Gefühls durch akustische Werte eingestellt und reagieren mit diesem Normalge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fühl auf eine Abweichung vom Normalwert; und zwar geschieht dies in der Weise, daß wir auf ein Sinken der Anregung auf einen schwächeren Impuls, als unser Normalgefühl fordert, mit einer Ergänzung der überschüssigen, weil nicht angeregten Kraft zum Normalwert antworten. Da dann aber die latente Empfindung bleibt, daß diese Ergänzung durch unsere eigene Gefühlskraft geschieht und wir nicht gänzlich durch den Inhalt in Anspruch genommen werden, so wird unsere innere Empfindung ein Gefühl der Ueberlegenheit sein, gegenüber dem zu perzipierenden Kunstwerk, welches wir dann als untermächtig, als zierlich wahrnehmen. Den Gegensatz hierzu bildet eine akustische Uebermächtigkeit, in der wir eine unserem Normalgefühl überlegene Kraft verspüren; hierdurch wird in uns das Gefühl der Schwäche lebendig, weil ein wirkliches Durchdringen und Erfassen des gebotenen akustischen Anreizes eine Kraftanstrengung verlangt, die über das Normalmaß hinausgeht. In diesem Fall haben wir es mit dem zum Gewaltigen gesteigerten Erhabenen zu tun. —

Aus dem Gesagten geht schon hervor, daß die notwendige Ergänzung des Untermächtigen in der ersten Kategorie das Anmutige, die des Uebermächtigen das Erhabene ist. Und durch diesen notwendigen Zusammenhang könnte man sich versucht fühlen, diese fünfte Kategorie als solche völlig abzuweisen. Trotzdem ist es aber nötig, sie in ihrem Recht bestehen zu lassen, denn Anmut sowohl wie Erhabenheit ist sehr wohl möglich, ohne daß Untermächtigkeit oder Uebermächtigkeit in der Intensität der Empfindung eintritt. Wir reagieren dann eben mit dem Normalgefühl auf die gebotenen Reize, weil aber dieses als etwas Indifferentes nicht zum Bewußtsein kommt, sind wir gewohnt, es nicht als etwas

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Selbständiges zu betrachten. Trotzdem ist es aber wichtig, sich wenigstens theoretisch klar darüber zu sein, daß hier eine von den übrigen unterschiedene und wohl zu unterscheidende Gefühlskraft tätig ist, denn ohne diese Unterscheidung dieser Kraftquelle sind auch ihre Abweichungen nicht festzustellen, und daß diese von Wichtigkeit werden können, leuchtet ohne weiteres ein.

Ebenso wie die Kategorie der objektiven Schönheit und der subjektiven Gefühlseinstellung zum Kunstwerk die Art des objektiven ästhetischen Scheingefühls im Hörer bedingten, sind die Intensität der zeitlichen und klanglichen Werte für die Intensität dieses objektiven ästhetischen Scheingefühls maßgebend. In gewisser Weise schließt also diese Kategorie des objektiven ästhetischen Scheingefühls die vier übrigen in sich als Einheit. Daß trotzdem nicht nur Subordination, sondern auch Koordination vorliegt, ist bei ihrer Besprechung auseinandergesetzt worden.

Der Uebersicht halber seien hier noch einmal in einem Schema die Grenz- und Mittelworte gegeben.

1. Kat.	2. Kat.	3. Kat.
Schönheit	**subjekt. Gefühl**	**objekt. Gefühl**
Anmut	Nichtbesitz	trostlose Trauer
ruhige Schönheit	Genuß	ruhige Heiterkeit
Erhabenheit	gesteigerter Besitz	überströmende Freude

4. Kat.	5. Kat.
Intens. d. Tempos	**Akustik**
Verlangsamung	untermächtig
Gleichförmigkeit	gleichstark
Steigerung	übermächtig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wollten wir jetzt auf dem Gebiete der Deduktion einer Philosophie der Musik fortfahren, so wäre unsere Aufgabe, durch Kombination der einzelnen Werte die Möglichkeit von überhaupt vorkommenden Inhaltswerten aufzuzeigen. Dies würde uns aber von unserer Aufgabe zu weit abführen und gehört in ein S y s t e m der Musik-Philosophie. Wir haben diesen Weg ins Philosophische ja überhaupt nur eingeschlagen, um die Möglichkeit einer objektiven Bestimmung musikalischer Gesamtinhaltswerte zu haben; diese glaube ich mit der Aufstellung der fünf Kategorien geschaffen zu haben. Ihre Verwirklichung wird sich an später anzuführenden Beispielen erweisen.

Eins sei aber an dieser Stelle noch festgestellt: Der vorher angeführte Gegensatz von naiver und reflektierender Musik muß sich notwendig auf verschiedene Inhaltswerte gründen, und diese müssen durch gewisse K o m b i n a t i o n e n der vorstehenden Kategorien auszudrücken sein. Und es ist jetzt unschwer festzustellen, daß in der naiven Kunst vorzugsweise die Mittelwerte als Kombinationswerte in Betracht kommen, daß andererseits, wenn Grenzwerte in einer Kategorie angewandt werden, die entgegengesetzten in anderen Kategorien zum Ausgleich herangezogen werden. Dadurch kommt es, daß die naive Kunst stets den Eindruck der vollkommenen Einheitlichkeit macht. Da wir nun, wie vorher gezeigt, auch geneigt sind, die Mittelwerte als etwas Indifferentes aufzufassen, denen keine erhebliche Wichtigkeit zukommt, so können wir uns beim Genuß naiver Tonschöpfungen leicht vom Gesamtinhalt abwenden, denn diesen erfassen wir ja bereits ganz mühelos durch unser auf die Kunst ganz im allgemeinen eingestelltes Gefühl, und wir können uns den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Genuß von Einzelheiten mit umso größerer Freude hingeben. Dadurch ist der vorher festgestellte stilistische Charakter der naiven Kunst bedingt. In der reflektierenden Kunst dagegen handelt es sich um die Kombination oft vieler Grenzwerte und diese können bald sämtlich auf der positiven oder negativen Seite liegen, bald auch entgegengesetzte Grenzwerte darstellen. Derartige Kombinationen verlangen aber vor allem eine intensive Gefühlseinstellung und ein lebhaftes Mitarbeiten sämtlicher Gefühlskräfte. In der reflektierenden Kunst wird daher unser Empfinden notwendig von Einzelheiten abgelenkt und auf das Gesamte gerichtet. Ja wir fordern von Einzelheiten, daß ihre Beziehung zum Ganzen deutlich wird und geben gern Einzelschönheit im Interesse des Gesamtzwecks daran. Die reflektierende Kunst ist daher stets eine Kunst des Willens, des Zweckes. Außerdem werden die Einzelheiten, die in ihrer Gesamtheit sämtliche vorkommenden Gefühlswerte anzuregen haben, in der reflektierenden Kunst öfters in Gegensatz geraten, als wie in der naiven. Die reflektierende Kunst sucht ja gerade das Problem und jedes Problem besteht in zwei anscheinend gleichberechtigten Gegensätzen; daher werden wir dem Kontrast als Kunstmittel allererster Art in der Beethovenschen Musik begegnen, während der Gegensatz lediglich als Abwechslung, um Einförmigkeit zu verhüten, in der naiven Kunst tätig ist. In der Analyse von Einzelwerken wird dieser hier deduzierte Charakter der reflektierenden Kunst deutlich werden; wir werden sehen, welch wichtiges Mittel wir dadurch zum Verständnis Beethovenscher Musik gewonnen haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

IX.

Das unmittelbar Aesthetische.

In jedem Kunstwerk muß Beziehung zum Schönen vorhanden sein. Schönheit ist das Richtungsbewußtsein unseres Kunstempfindens, wie Gott Ziel unserer Religion ist. In der Musik ist die Melodie wohl in der Hauptsache derjenige Bestandteil, der diese Beziehung zur Schönheit deutlich werden läßt, der uns dadurch die Gewißheit der rechten Richtung gibt. Melodie ist Sehnsucht und Erfüllung im Wohllaut als Selbstzweck, ähnlich einer Naturnotwendigkeit; erfüllte Sehnsucht gibt Ruhe und Freude, und weil Gewißheit vorhanden ist, daß diese Freude vollkommen einsetzt, so ist die Sehnsucht schon im voraus als erfüllt zu betrachten und damit unwirklich geworden. Sie ist in eine ideale Welt erhoben.

Für den Verstand ist Melodie unerklärlich; ihr Wesen erkennt man am besten im Volkslied. Die singende menschliche Stimme ist für uns der natürliche Wohllaut und die kurzen übersichtlichen Tonfolgen des Volksliedes empfinden wir stets als unbeabsichtigt schön; (von allen Komponisten steht Mozart in der engsten Beziehung zum Schönen, Schubert könnte ihn seinem Wesen nach erreichen, aber er ist Beethoven nachgeboren und seine Schönheiten haben den Hauch des Unbewußten verloren, der Mozart noch eignet).

Nur wenn wir Beethovens Stellung zum Schönen mit aller Schärfe und Entschiedenheit fassen, kann uns sein musikalischer Charakter klar werden. Beethoven war der erste, der es wagte, in der Musik den ungeheueren Gegensatz von „Schönem“ und „Nichtschönem“ zum

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kunstmittel zu erheben. Vorher hatte das noch niemand unternommen. In allem, was bisher Gegensatz bildete, war doch im einzelnen die positive Richtung auf das Schöne deutlich erkennbar. Ein bestimmtes Maß von Schönheit war stets vorhanden, allerdings bald mehr, bald weniger. Beethoven hat in Einzelpartieen die Gegenüberstellung von Schönem und Nichtschönem zielbewußt zu dem ihm eigensten Kunstmittel erhoben. Es gibt Sätze in seinen Werken, und es sind gerade die charakteristischsten, die wir mit aller Entschiedenheit als nicht schön ansprechen müssen. Als Beispiele seien genannt: Der erste Satz der d-moll-Sonate, der erste Satz der fünften und neunten Symphonie. Auch fast alle seine Scherzi müssen von diesem Standpunkt aus betrachtet werden. Nur e i n e Beziehung bleibt in diesen Sätzen zum Schönen übrig: die Sehnsucht nach ihm, und diese einzige Beziehung hält in diesen Sätzen den Zusammenhang mit dem Begriff Kunstwerk aufrecht. Aber die Frage, ob diese Sehnsucht befriedigt werden wird, bleibt einstweilen ungelöst und nur das dem Hörer immanente Bewußtsein, sich im Reich der Kunst zu befinden, läßt in ihm trotzdem das Richtungsbewußtsein auf das Schöne hin nicht völlig absterben. Durch diesen Gegensatz ist bei Beethoven das Kunstwerk nach einer völlig neuen Richtung hin orientiert worden. Er scheint den Grundpfeiler der Kunst selbst, ihr erstes und einziges Axiom anzugreifen, er nähert seine Kunst dem allgemeinen Menschlichen. Die Analogie zum Leben, in dem jedes erstrebte Ziel von vornherein in Frage gestellt wird, ist deutlicher geworden. Und hier haben wir den tiefsten Grund zu suchen, weshalb Beethovens Kunst in so enger Beziehung zu unserem Leben zu stehen scheint, die Ursache, weshalb Beethovens Musik in uns Gefühle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auslöst, die denen zu gleichen scheinen, die wir bereits in den höchsten Augenblicken unseres Lebens empfunden zu haben glauben und die trotz allem auf das Schöne und nicht auf irgend etwas Materielles hin gerichtet, eine außermenschliche, ideale Sphäre darstellen.

Die Stellung der reinsten Offenbarungsform des Schönen in der Musik, der Melodie, ergibt sich jetzt fast von selbst. Es kann uns jetzt nicht mehr überraschen, in den soeben angeführten Beispielen fast auf keine einzige singbare Melodie zu stoßen. Wenn wir das täten, so würde ja gerade das Gewollte, die Abkehr vom Schönen, niemals erreicht werden können. Man darf sich nicht dadurch täuschen lassen, daß man oft namentlich in den zweiten Themen so etwas wie Melodien antrifft. Diese Melodien sind niemals charakteristisch für das Gesamtbild des Satzes, sie sind lediglich wieder Mittel der Kontrastwirkung zu einem besonderen, untergeordneten Zweck, nämlich auch diesen, im ganzen nicht nach dem Schönen hin orientierten Satz, trotzdem im einzelnen als Kunstwerk erscheinen zu lassen. Auch das Verhältnis von Harmonie und Form zu diesen Sätzen muß von diesem Standpunkt aus betrachtet werden. Sie beide sind zwar nicht imstande, selbständige Offenbarung des Schönen zu sein, wie die Melodie (obwohl die Harmonie ihr bei Beethoven darin sehr nahe kommt). Sie können aber doch durch die Art ihres Gebrauchs zum Schönen in engster Beziehung stehen, und gerade dadurch sind sie geeignet, bei Beethoven eine wichtige Rolle zu übernehmen, nämlich trotz Verleugnung des Schönen im Gesamtbild des Satzes, sein Wesen als Kunstwerk und damit seine notwendige Beziehung zum Schönen durchfühlen zu lassen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Erkennt man das Vorausgegangene als einen der wichtigsten Züge von Beethovens musikalischem Charakter an, so kann man auch über das Wesen seiner Melodien überhaupt einiges Wichtige feststellen: sie entbehren fast alle den Charakter des Unbewußten, der ihnen bei seinen Vorgängern notwendig zufallen mußte. Wir finden fast keine einzige, in der wir das Wesen des zwecklos und unbeabsichtigt (naiv) Schönen noch erkennen könnten. Sie stehen alle in zu starker Beziehung zum Gesamtkunstwerk, sind selbst zu sehr Mittel und zu wenig Selbstzweck geworden, als daß sie die reine, heitere, fast kindliche Freude noch gewähren könnten, die sie uns bei seinen Vorgängern, namentlich bei Mozart bereiteten. Aber anders haben sie dafür gewonnen: sie sind uns menschlich nahegerückt, Schönheit haben sie gegen Charakter eingetauscht; sind sie heiter, so zittert das vorausgegangene Furchtbare noch in ihnen nach, sind sie ernst, so spiegeln sie die unbeugsame Strenge von Beethovens Kunstauffassung wieder. Aber auch wenn sie anmutig sind, humoristisch, unheimlich, strahlend, leuchtend, immer ist Beziehung zum Gesamtwerk vorhanden; dadurch sehen wir, daß auch sie, die früher Selbstzweck, ja fast einziger Zweck in der Musik waren, durch jenen roten Faden des Willens zur Schönheit mit dem Ganzen verbunden sind, der bei Beethoven fast vollständig an die Stelle der ruhenden Schönheit getreten ist. Und weil sie in sich wieder einen ausgesprochenen Charakter haben, sind sie imstande, auch späterhin selbständig zu handeln, sich mit Teilen ihres Wesens, wenn es nottut, auch ganz einzusetzen, und so erhalten sie eine höhere Bedeutung, als ihnen an und für sich zukam. Aus der Melodie ist das Thema geworden, und was es an unbeabsichtigter Schönheit naturgemäß hat einbüßen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

müſſen, das gewinnt es durch den immanenten Wert der Verwendungsmöglichkeit; es hat ſich ſelbſt aufgeben müſſen, um einem höheren Zweck ſich dienſtbar zu machen. Es dient nicht mehr durch ſein Weſen an und für ſich der Schönheit, es dient durch Schönheit dem Willen zur Schönheit. Und Schönheit iſt göttlich, Wollen aber iſt menſchlich und auch dieſer Wille zur Schönheit iſt einer der Wege zum Göttlichen in der Kunſt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Historischer Teil

Einleitung.

Man kann sich heute wohl nur schwer eine Vorstellung davon machen, wie durchaus neu Beethoven seiner Zeit war. Vielleicht nur noch ein einziges Mal ist ein derartig umstürzendes Ereignis in der gesamten Kunstgeschichte eingetreten, nur noch ein einziges Mal hat es jemand gewagt, etwas so durchaus Verschiedenes von seinen Vorgängern und Zeitgenossen zu wollen, damals als Michelangelo seine ersten Werke der schönheitsfreudigen Renaissance vor Augen stellte.

Man war Ende des 18. Jahrhunderts an eine Musik gewöhnt, als deren Hauptvertreter wir heutzutage Mozart und Haydn ansehen (die beide nur Kulminationspunkte der Kunstanschauung ihrer Zeitgenossen darstellen). Man genoß Musik, betrat ihr Reich, wie einen ruhigen heiteren Garten, „wo alles voll von bunten Blumen ist". Schönheit wollte man beschauen, seinen Blick zu einem fremden Festtagsreich erheben und in geweihten Augenblicken hier ausruhen auf Marmorbänken, umgeben von Grün, denen man in alltäglichen Kleidern nicht wagen durfte, sich zu nähern. Nicht als ob es ein Land ewiger Heiterkeit gewesen wäre. Auch hier gab es Freuden und Schmerzen, aber beides war dem Alltäglichen entrückt und durch Schönheit geadelt. Es war eine Hofsprache der Kunst, die hier gesprochen wurde,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und in ihr alltägliche Dinge zu reden, war unmöglich und ziemte sich nicht. So weltlich damals die Kunst auch war, eins hatte sie mit der Kirche gemeinsam: Profane Dinge gelangten in ihren Hallen nicht zur Verhandlung. Es war und blieb die Kunst einer geistigen Elite, die sich in ihrem Tempel zum ruhigen Genuß zusammenfand, losgelöst von Alltagssorgen, unbekannt mit Alltagsgefühlen, gewillt, das was sie unter Liebe, Schmerz, Wehmut, Aufstreben und Hinsinken verstand, hier verklärt und verherrlicht zu sehen, in einer reinen Form der ruhigen Schönheit, wie sie uns die Kunst nie wieder gebracht hat.

War hier Platz für Beethoven? Konnte er hier auf Verständnis rechnen? Kaum, denn Schönheit hatte er nicht zu geben, Ruhe kannte er nicht, Religion und seine Kunst schienen getrennte Begriffe zu sein. Es war nicht der Prophet eines tiefen religiösen Erlebnisses wie Bach, nicht der Verherrlicher von musikalischer Pracht wie Händel, nicht der Schöpfer von Gestalten edelster Einfachheit und Schönheit wie Mozart. Seine Werke mußten den melodieverwöhnten Ohren seiner Zeitgenossen geradezu abstoßend vorkommen, seine Themen sind schroff — hastig, anstatt anmutig bewegt seine Sätze, in die tiefste Seele hinein greift er in seinen Largos und Adagios und spricht die geheimsten Regungen, auf die man kaum zu lauschen wagte, offen aus. Und ruhelos ist er. Kaum hat er eines seiner eckigen, unschönen Themen hingeschleudert, — ganz unvermittelt — schon eilt er weiter, überrascht durch hereinbrechende Akkorde — Unerhörtes muß man über sich ergehen lassen, und will man es festhalten, sich Rechenschaft davon ablegen, schon ist man weiter, etwas wie Melodie tönt ans Ohr, aber auch hier keinen Augen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

blick Ruhe, fort geht die rasende Jagd, bis man zum Schluß sich erstaunt fragt, was hat dieser Neuerer eigentlich gewollt? Ja, er *will* etwas, darüber kann kein Zweifel sein, warum treibt er *uns* sonst vorwärts durch diese unschönen Strecken, die neben den gewohnten heiligen Gärten sich wie ödes Land ausnehmen. Er will etwas, das ist klar, und unbewußt hat man mit diesem Gedanken den ersten Schritt zum Verständnis Beethovens getan. Er will erleben, aber nicht genießen lassen, er nähert sich dem wirklichen Leben, das *Tat* verlangt und nicht ruhiges Beschauen. Es mag Zufall sein, daß diese musikalische Revolution zusammenfiel mit jener politischen, die die bisher Privilegierten zwang, Stellung zu nehmen zu den Fragen des praktischen Lebens und die ihrem weltabgewandten Treiben ein endgültiges Ende bereitete. Es mag Zufall sein und doch fühlt man einen verwandten Zug einer neuanbrechenden Zeit, die umstürzend eingriff in Gutsverhältnisse, Königstum, Rechtspflege, Finanzpolitik, Heerwesen, ebenso wie in die Kunst. Das frohe Genießen hatte sich überlebt, tätiges Leben mußte jetzt die Welt erfüllen und auch die Privilegien der Kunstfreunde fielen der Kunst Beethovens zum Opfer. Man konnte sich jetzt nicht mehr an Festtagen in den stillen Göttertempel flüchten, man mußte es über sich ergehen lassen, daß Wille und Tat zum Mittelpunkt der Kunst wurden und mochte sehen, was von der Schönheit übrig blieb.

Und während man es lernte, die neue Zeit zu begreifen, verstand man plötzlich auch den Neuerer in der Musik. Man ließ sich zuerst mitreißen von ihm, dann arbeitete man selbst mit und gewahrte schließlich zum eigenen Staunen, daß hier Wahrheiten ausgesprochen wurden, die man selbst schon längst kannte, die man nur noch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht in dieser Sprache auszudrücken versucht hatte. Man sah, daß die Schönheit auch unser alltägliches Leben durchsetzt, nicht nur festliche Stunden und liebte diese Schönheit heißer, inniger wie je zuvor. Man fühlte, wie plötzlich die Brücke zwischen Kunst und Leben geschlagen war, freilich das heilige Land war entweiht, aber in uns war ein neues Reich der Kunst errichtet; aus der Hofsprache und unserer eigenen vertrauten Muttersprache waren neue Worte geschaffen worden, mit denen es möglich war, das, was uns in tiefster Seele bewegte, auszudrücken und zu verklären und so sich über seinen eigenen Schmerz zu erheben, Streben und Ringen geläutert zu schauen und das sonst nur in weiter Ferne kaum wahrgenommene Ziel deutlich und nahe zu erblicken.

Diese Sprache sprach Beethoven, und je mehr man ihn verstand, desto mehr verehrte man ihn und desto mehr wagte man ihn zu lieben. Und schließlich konnte er es unternehmen, nach den drängenden, aufwühlenden, himmelstürmenden und schmerzlich erregenden Werken seiner ersten Mannesjahre, die sein eigentlich revolutionäres Wesen ausmachten, den Seinen die Ruhe wiederzugeben, die Freude und die Heiterkeit, die der Kunst durch ihn verloren gegangen schien. Aber auch hier hatte sich eine Wandlung vollzogen. Ruhe wurde Lohn für tiefste Müdigkeit, Heiterkeit durfte nur der genießen, der den Ernst des Lebens kannte, Schönheit in ihrer reinsten Form nur der erschauen, der Arbeit geleistet hatte. Aber wer die Bedingungen erfüllte, für den gab es keine Schranken mehr. Das Feiertagsgewand war abgelegt, das Leben sollte von Freude erfüllt werden, den Armen wurde das Evangelium gepredigt.

Schon während seiner Mannesjahre beschenkte Beethoven die Welt mit Werken jener müdigkeits-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erquickenden Heiterkeit — die Paſtoral-Sonate und -Symphonie ſind Beweis — und je älter er wird, deſto mehr liebt er jene Schönheit, deren Mutter das alltägliche Leben iſt, und deren Züge Spuren von Arbeit und Ringen tragen. Heiterkeit, ſein Werk erfüllt zu haben, zieht in ihn ein, Humor und Witz, die der ringende, ſchaffende Mann nicht kannte, kommen mehr als je zu Worte, oft ſogar beſchleicht ihn eine gewiſſe Behaglichkeit und Verſonnenheit und all dies Neue weiß er in ſeinen letzten Werken ſeinen Freunden mitzuteilen. Daher kommt es, daß wir in ſeinen ſpäten Sonaten und Quartetten oft Sätze finden, die wir in keine Beziehung zum früheren Beethoven bringen können. Wir müſſen uns dieſen Schönheiten hingeben, ſo wie er ſie uns geſchenkt hat; es ſind die Gaben eines Mannes, der das Leben in ſeiner ganzen Ausdehnung verſtanden hat und nun an Freuden denkt, für die er früher vor ſeiner gewaltigen Aufgabe keinen Raum in ſeiner Seele gehabt hat. Und zum Schluß läßt er uns in ſeiner letzten Symphonie noch einmal die Krone ſeines Werkes erſcheinen und vereinigt alles in ihr, was er ſeiner Zeit zu ſagen hatte. Ringen und Kämpfen, ſo tief, ſo rein menſchlich, wie es noch keiner vor ihm in der Kunſt vermocht hatte, dann ſprühender Geiſt, Witz und Laune, die er beſaß, weil er die andere, oft unendlich ſchwere Nachtſeite des Lebens kannte, dann reine Schöheit, die unſeresgleichen iſt und für die wir ihm ſtaunend danken müſſen, ſo tief weiß er unſere geheimſten Gedanken auszuſprechen. Und endlich: Lebensbejahung, Bejahung des Kämpfens, ſelbſt wenn das Ziel nur fern leuchtet und niemals erreicht wird, Bejahung der Freude, der Liebe. Bejahung eines allgütigen Gottes, der unſer Streben ſegnet. Sein Werk iſt erfüllt. Er hat die Kunſt vom

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Himmel herabgerufen und sie gezwungen, unsere Taten, unser Wollen zu verherrlichen; er hat ein Geschlecht geschaffen: ihm gleich zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich und Gott zu fürchten und zu lieben, wie er.

II.

So gewaltig und groß auch das Neue war, was Beethoven in der Musik brachte, unendlich viel verbindet ihn doch mit dem Denken und Fühlen seiner Vorgänger; und das ist gut, es läßt uns seine Gestalt auf sicherem Grund und Boden erscheinen und läßt das Gefühl des Entwurzelten bei ihm nicht aufkommen. Beethoven ist ganz und gar noch im Alten aufgewachsen, in seiner Kunst ist noch so unendlich viel von der früheren enthalten, daß eine Entwicklung klar vor Augen liegt, eine rein formale Entwicklung allerdings in der Hauptsache. Man muß es als ein großes Glück für Beethoven ansehen, daß er bei Haydn eine Form vorfand, die ihm einstweilen genügte, um das auszusprechen, was er sagen mußte. Die Sonate hatte bei Beginn seines Schaffens bereits eine so feste Gestalt gewonnen, war andererseits noch so biegsam und entwicklungsfähig, daß er sie fast unverändert, ja kaum vergrößert mit hinüber nahm. Seit langem arbeitete man, wenn auch in ganz anderer Weise, mit seinem eigentlichsten Kunstmittel, durch Kontraste zu wirken; allerdings war die Zahl der angewandten Gegensätze noch sehr klein. Man kannte wohl schnelle und langsame Sätze, aber eine gewisse ruhige Bewegung, ein bald schnelleres, bald langsames, aber immer gemächliches Dahingleiten war allen eigen. Auch mit dynamischen Kontrasten war man vorsichtig. Vielleicht durch das alte Cembalo mit zwei Manualen be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dingt, wechselte man auch auf dem Clavichord nicht zu häufig zwischen f und p und Nebenschattierungen zwischen den Haupttonstärken wurden überhaupt nur selten angewandt. Keinesfalls schroffe Uebergänge, das hätte dem reservierten Charakter dieser Kunst widersprochen. Darauf gerade ist das Gefühl von Ruhe und Behagen zurückzuführen, was einem beim Hören von Mozartschen Werken überkommt. Die an und für sich schon feinsten Mittel, die er anwendet, sind bis ins kleinste, ich möchte sagen, ausbalanciert gegeneinander; man genießt in der Sicherheit, vor Ueberraschungen geschützt zu sein. Dieses Ausgeglichene war von nun an der Kunst nicht wieder zu nehmen und gerade hierin möchte ich den gemeinsamen Charakterzug zwischen Beethoven und seinen Vorgängern sehen. Freilich verlangte seine besondere Aufgabe gröbere und stärkere Mittel, als die älteren sie je anwenden konnten, aber die Verbindung der Gegensätze mußte vorhanden sein, wenn auch die verbindenden Bogen oft Abgründe überbrücken müssen, die man früher nie in der Kunst zu erschauen wagte.

Hiernach sollte man meinen, daß die Musik zum Drama hätte werden müssen. Jedoch hat Beethoven die Schäferkunst des Rokoko ins Epische fortgesetzt, nicht ins Dramatische. Das muß immer wieder hervorgehoben werden, damit man vor allzu großem Betonen der Gegensätze sicher ist und nicht über dem Herausarbeiten von Rede und Gegenrede vergißt, daß nur ein dritter erzählt. Die Sonatenform Beethovens ist noch die klassische, sie verlangt ein einheitliches Tempo, kein Ueberhetzen und kein sentimentales Zögern, sie verlangt auch, so merkwürdig es klingen mag, Mozartsche Diskretion in der Nuancierung, kein Uebertreiben der ff. und pp., so sehr er auch selbst dazu ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zuladen scheint. Sie verlangt auch das einheitliche Zusammenfassen sämtlicher Teile zu einem Ganzen, dieses ist sogar die Hauptaufgabe bei der Reproduktion seiner Werke und an diesem Punkte muß ein produktives Schaffen des darstellenden Künstlers einsetzen. Der gute Geschmack, von dem man sich bei Mozart leiten lassen kann, wird einem bei Beethoven fast immer nur Ratschläge an die Hand geben. Der einheitliche Zusammenhang, der in Mozarts Kunst an sich begründet lag, muß bei Beethoven erst erfühlt werden. Und doch sind ohne ihn seine Werke fast sinnlos zu nennen, denn gerade bei Beethoven fühlt man von Anfang, wie ein einheitliches Wollen seine Werke durchzieht; dieses Wollen hat das Ziel, den Hörer zum Schluß in eine Stimmung zu versetzen, zu der jeder Satz, jeder Takt, ja beinahe jede Note beigetragen hat. Betrachtet man aber die einzelnen Teile als Selbstzweck, so kann dieses Ziel niemals erreicht werden. Was bei Mozart gegebene Voraussetzung ist, die Abgeschlossenheit und Gehobenheit der Kunst an sich, das gerade muß bei Beethoven als endliches Ziel erst erkämpft werden. Daher durfte man bei Mozart viel eher genießen und an schönen Einzelheiten Wohlgefallen finden, denn Kunstgenuß soll ja gerade in einer Summe solcher Genüsse bestehen. Beethoven stellt die Mozartsche selbstverständliche Voraussetzung in Frage, die er erst am Schluß eines jeden Werkes bejahend beantwortet, er muß daher das, was früher Selbstzweck war, zu bloßen Mitteln erniedrigen und das Finden der früher gegebenen, bei ihm nur geforderten Einheitlichkeit dem nachschaffenden Künstler überlassen. Das gerade macht das Studium seiner Werke so ungemein fesselnd. Man ist vor eine künstlerische Aufgabe gestellt, die für jeden Einzelnen neu zu lösen ist und die das an und für sich harte Los des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:23 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

reproduzierenden Musikers, nicht selbst schaffen zu können, erleichtert. Aber es ist unbedingt erforderlich, diese Aufgabe zu sehen und bewußt an ihre Lösung heranzugehen. Wer Beethovens Sonaten nicht als einheitliche Werke betrachtet und sich in Uebertreibungen von Einzelheiten verliert, der versündigt sich an dem klassischen Geiste Beethovens und nimmt ihm das beste Erbteil, das er von Haydn und Mozart erhalten hat.

III.

In dem Gesamtschaffen Beethovens haben wir mehr als bei einem anderen Komponisten den Eindruck einer Entwicklung. Während seine ersten Werke in ihrer Wirkung auf den Hörer ganz ähnlich sind wie die Mozartschen, so kann man sich andererseits nichts Verschiedeneres denken als etwa den Gegensatz der letzten Symphonie Beethovens zu einer Haydnschen. Diese Entwicklung kann man im einzelnen ganz genau verfolgen. Sie vollzieht sich schrittweise, nicht sprungweise. Seine klassische Erziehung bewirkt, daß uns sein neues Wollen als natürliche Entwicklung, nicht etwa als revolutionärer Gegensatz erscheint. Bei einer ästhetisch-historischen Betrachtung wird es sich vor allem darum handeln, im einzelnen das Verhältnis von formalen und inhaltlichen Werten, wie sie im ersten Teil hergeleitet wurden, zu betrachten, und zwar in der Weise, daß man nicht etwa einen Gegensatz zwischen beiden sehen will, sondern vielmehr eine ständige gegenseitige Ergänzung, eine immer größere Annäherung beider aneinander. In der klassischen Kunst Mozarts und Haydns fällt dem Inhaltlichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als Gesamtwert eine untergeordnete Bedeutung zu. Die Form im einzelnen und in der Gesamtheit — erfüllt von wenig individuellem Inhaltswert — ist die Hauptsache. Sie im weitesten Sinne bis in ihre letzten Einzelheiten hinein durchzufühlen und nachzuempfinden, heißt Mozartsche Kunst genießen. Im großen und ganzen sehen wir Beethoven in seinen ersten Werken auf derselben Stufe. Auch hier ist die Form im einzelnen und in der Gesamtheit wunderbar ausgeglichen; auch hier erscheint der erfüllende Inhalt noch nicht individuell gegliedert, so daß die Gesamtentwicklung dieser Werke der Mozartschen sehr nahe kommt. Aber ein tiefgreifender Unterschied ist schon hier zu gewahren: der Wille Beethovens zum Inhaltlichen, der sich in diesen frühen Werken schon ganz ausgesprochen darstellt, bewirkt, daß die einzelnen Gegensätze des Inhalts bereits nicht mehr ein angenehmes Nebeneinander, sondern ein logisches und daher notwendiges Gefüge unter höheren Gesichtspunkten darstellen. So wenig er im allgemeinen schon den Gesamtinhalt einer ganzen Sonate oder auch nur eines einzelnen Satzes im späteren Sinne seines Schaffens konfliktshaltend und problematisch gestaltet, so wenig hier dem Gesamtinhalt nach eine einheitliche Idee zugrunde liegt, auf die mit allen Mitteln hingearbeitet wird, so sehr kann man doch andererseits gewahren, wie die inhaltliche Verknüpfung im einzelnen bereits Kunstmittel geworden ist. Schon in seinen ersten Werken bewirkt diese notwendige Verknüpfung der inhaltlichen Gegensätze sehr oft einen individuellen Inhalt eines einzelnen Satzes, der uns dann von einem künstlerischen Problem beherrscht scheint.

In seiner zweiten Periode ist dies zur Regel geworden; inhaltliche und formale Notwendigkeit sind hier

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gleichberechtigt; eine Gesamtidee beherrscht vollkommen die einzelnen Sätze; formale und inhaltliche Werte arbeiten durch Gegensatz und Ausgeglichenheit darauf hin, diese Gesamtidee künstlerisch zu verwirklichen. Dies bedingt eine ausgesprochene Individualität des einzelnen Satzes: das Stilistische ist von der Kunstgattung in das Einzelkunstwerk getreten. Dies bedingt fernerhin die Notwendigkeit, die folgenden Sätze gleichartig individuell zu gestalten, so daß nunmehr das Gesamtbild einer Sonate bereits individuell erscheint. Aber noch nicht in dem Sinn, daß etwa dem Gesamtkunstwerk nur ein Problem zugrunde liegt; die Sätze sind noch nicht in dem Sinne zweckdienlich miteinander verbunden, daß vom Standpunkte des Endzieles aus der eine als notwendige Folge des anderen erscheint. Die Linienführung greift noch nicht von Satz zu Satz über; die einzelnen Sätze stehen sich vielmehr etwa wie gleichartig abgetönte Flächen in verschiedenen Farben gegenüber. Die resultierende Gesamtstimmung am Schluß eines jeden Werkes ist noch nicht bedingt durch ein tätiges Mitarbeiten jedes einzelnen Teiles, sondern sie wird ergänzt durch intuitives Zusammenfassen des Inhaltwertes jedes einzelnen Satzes zum Gesamtinhalt.

Hierin vollzieht sich im späten Beethoven eine Wandlung. Schon in vielen Werken seiner zweiten Periode — ungefähr von op. 50 ab — kann man bemerken, wie auch die inhaltliche Beziehung der einzelnen Sätze untereinander immer enger wird. Man gewahrt, wie oftmals in mehreren Sätzen nur ein und dasselbe Problem von verschiedener Seite aus beleuchtet wird, und dies führt dazu, daß endlich das Problem des Einzelsatzes zum Problem des Gesamtkunstwerkes wird, dem jeder Teil nach seinen Kräften — wenn auch in verschiedener Weise

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

— zu dienen hat. Und je größer die Ausdrucksmöglichkeit wurde, die Beethoven im einzelnen erreicht, je vielgestaltiger das Bild seiner Werke wurde, um so schwieriger und komplizierter wird auch das Problem des ganzen Werkes. Und auch das Verständnis ist erschwert — wenigstens für oberflächliches Hören; denn die inhaltliche Beziehung, die notwendige Verknüpfung der einzelnen Teile miteinander ist so stark geworden, daß das Fehlen eines einzelnen Gliedes störend auf das Gesamtverständnis wirken muß. Es wird vom Hörer beim späten Beethoven gefordert, daß er einerseits sich dem Eindruck des einzelnen willig und ganz hingebe, andererseits aber durch ein in Beziehungsetzen der Einzeleindrücke bereits während des Hörens den Gesamtinhalt sich erschaffe. Erleichtert wird diese Aufgabe dadurch, daß die formalen Elemente jetzt zum bloßen Mittel erniedrigt sind. Hier handelt es sich nicht mehr um das Durchfühlen einer formalen Struktur durch den wechselnden Inhalt, sondern gerade der Inhalt ist einheitlich jedenfalls in seinem Endzweck, die Form ist diesem Endzweck bis ins kleinste angepaßt. Daraus erklärt sich, daß Beethoven allmählich vom allgemeinen formalen Schema zum individuellformalen Ausdruck übergeht. In seinen späten Werken findet man eine formale Vielgestaltigkeit, die uns als absolut unklassisch berührt: die Form ist jedem einzelnen Gedanken bis ins kleinste angepaßt. Erst dadurch, daß man diesen Gedanken bis in seine letzten Konsequenzen hinein erfaßt, hat man den Schlüssel zu dem im einzelnen Falle vorliegenden formalen Problem. Der Gesamtinhalt erscheint als das Primäre, er bedingt zu seiner Verwirklichung die individuelle Gestaltung der einzelnen Teile, die bald durch gegenseitiges Verstärken, bald durch Kontraste zum Gesamtinhalt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:24 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

führen. Die Form wiederum ist als Gesamtform vom Inhalt des untergeordneten Teiles bedingt; der Gesamtinhalt, und nur noch dieser, nicht etwa ein allgemeines übergeordnetes Kunstprinzip, verleiht der Form die Berechtigung.

Man kann das Vorherrschen der formalen Elemente als Charakteristikum der klassischen Kunst bezeichnen; die Alleinherrschaft des Inhaltlichen stellt den Grundzug des romantischen Wesens dar. Die folgenden Einzeluntersuchungen haben den Zweck, diese Wandlung vom Klassischen zum Romantischen in Beethovens Schaffen aufzuzeigen, und zwar in der Weise, daß beide in natürlichem Uebergang vom Klassischen zum Romantischen gesehen werden. Beethovens klassische Erziehung bedingt, daß er in seinem Schaffen stark konservativ erscheint; Beethovens revolutionärer Charakter bewirkt das Hervorbrechen neuer, bisher unbekannter Probleme in der Musik. Diese wechselseitige Beziehung zu erkennen, ist die Aufgabe der folgenden Einzeldarstellung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. Periode

Sonate G-dur.

op. 14, 2.

Die Sonate ist ein typisches Werk der ersten Periode Beethovens. Als solches macht sie sich dadurch kenntlich, daß ihre drei Sätze inhaltlich noch in keiner wesentlichen Beziehung zueinander stehen. Eine gewisse Symmetrie der Form ist zu erkennen: bewegter Satz, ruhiger Satz, bewegter Satz. Was diese Symmetrie der Form für einen ästhetischen Wert darstellt, wird nach der Einzelanalyse der drei Sätze festgestellt werden; aus diesem Wert heraus kann dann auch der Gesamtcharakter abgeleitet werden.

Der Gesamteindruck des ersten Satzes ist: anmutig, leicht bewegt, geistvoll im einzelnen. Die Beziehung zum ruhig Schönen ist nicht ausgesprochen negativ, aber das Gesamtbild ist nicht durch das Schöne bestimmt, mehr durch eine gefällige Charakteristik, in der schöne Einzelzüge wohl vorhanden sind, ohne jedoch allzusehr in den Vordergrund zu treten. Ernst und Heiterkeit sind lebensvoll gegeneinander abgestimmt.

Der Aufbau weicht in der Hauptsache nicht von dem bekannten der klassischen Sonate ab. Daher sind die ästhetisch zu untersuchenden Teile gegeben: erster Teil bis zum Wiederholungszeichen Takt 63. Durchführung bis zur Fermate im Takt 126. Wiederholung bis Takt 191. Coda bis Takt 204.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Im ersten Teil setzt das 2. Thema im 26. Takt ein, der Abschluß im 47.

Unsere Aufgabe ist es, in diesen einzelnen Teilen die formal-ästhetischen Werte festzulegen, soweit sie bestimmend sind für den Charakter der einzelnen Teile, ferner diese Teile in ihrem Wertverhältnis zueinander zu prüfen, um dann zu sehen, wie der Gesamtwert des Satzes hieraus hervorgeht.

Das erste Thema 1

hat eine ganz außerordentliche Bedeutung für den Satz. Es stellt zugleich den ausgesprochenen Typus eines Beethovenschen Themas dar, dessen Gestalt wir bereits im ersten Teil unserer Untersuchung logisch festgelegt haben. Es ist keineswegs melodiös. Man versuche es zu singen und man wird erstaunt sein, wie schwer diese einfache Notenfolge stimmlich wiederzugeben ist. Aber es ist charakteristisch im höchsten Maße. Von seiner erstaunlichen Verwendungsfähigkeit wird später die Rede sein. —

Was ist durch diese sechs Noten alles ausgedrückt? Zunächst Leichtigkeit, Ungebundenheit, fast Unbestimmtheit. Es läßt weder die Tonart sofort erkennen, erst bei der letzten Note g wissen wir, daß wir in G-dur sind, noch ist es überhaupt möglich, den Takt zu erraten. Wenn man es hört, vermutet man unwillkürlich erst auf dem tonartbestimmenden g den guten Taktteil (verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die auf dem g einsetzende Begleitung, die dieser Note ein rhythmisches Gewicht gibt, die ihr dem Takte nach nicht zukommt). Diese Aufhebung des Taktes durch den Rhythmus ist zweifellos gewollt, sie entspricht ganz dem unbestimmten Charakter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieſer anſpruchsloſen Tonfolge. Man muß dieſen Gegenſatz von Takt und Rhythmus, deſſen Wirkung eine ungegliederte und damit unbeſtimmte Lineatur ergibt, auch auf jeden Fall in der dynamiſchen Nuancierung hervortreten laſſen, darf alſo keinesfalls

2

betonen, wie es dem Takte entſprechen würde, aber der Linienführung des Themas ins Geſicht ſchlägt, ſondern muß faſt ohne beſtimmte Betonung das Thema ruhig herabgleiten laſſen, indem man es vermeidet, dem erreichten „g“, das wenigſtens die harmoniſche Beſtimmtheit gibt, auch durch einen Akzent die Bedeutung als guten Taktteil zu geben, die ihm nicht zukommt.

Die richtige Ausführung iſt alſo ſicher:

3

Die Linienführung des Themas bedingt zweifellos dieſe Nüancierung. Die Oktave d—d ſtellt den am ſtärkſten hervorzuhebenden Beſtandteil dar; von da ab nähern ſich die Noten dem g, das man ſchon vorher halb und halb erwartet, und je kleiner die Entfernung vom Endziel wird, deſto kleiner kann auch die dynamiſche Kraft werden, die dieſe Noten in Spannung erhält. Das g als erwartungserfüllendes Ziel braucht die geringſte dynamiſche Unterſtützung.

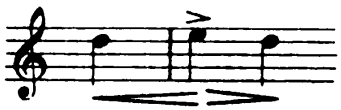
In der taktlichen Täuſchung, in der wir uns durch die rhythmiſche Verſchiebung befinden, werden wir gelaſſen bis zum Takt 5, in dem durch das a auf 1. der Takt plötzlich beſtimmt feſtgelegt wird. Dieſe Beſtimmt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

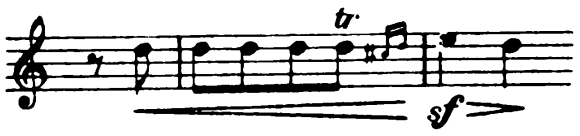
heit muß uns verblüffen. Wir hatten bisher in dem guten Glauben gehört, daß die rhythmische Akzentuierung mit der taktlichen übereinstimme, jetzt wird plötzlich uns ein ganzes Achtel an Wert gleichsam unterschlagen. Das bringt uns in Unsicherheit über das Thema, wir glauben ihm nicht mehr recht und vermeiden es in den folgenden Takten 5—8, uns irgendwie festzulegen. Im kleinen wiederholt sich viermal dasselbe Spiel der rhythmischen

Verschiebung. In der Figur: 4

die sich hier wiederholt, liegt auch der rhythmische Akzent auf der längeren tieferen Note a und die Begleitung, die in genau derselben Weise zugleich mit ihr einsetzt wie vorher beim Thema, verstärkt die Wirkung. Nur sind wir jetzt nicht mehr von ihr überzeugt, die Täuschung ist offensichtlich und darum haltlos. Die Melodie hat keine Widerstandskraft mehr und eilt schnell dem abschließenden G-dur-Akkord in Takt 8 zu.

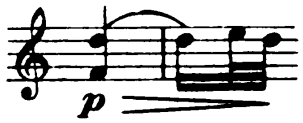
Als Gegensatz zu diesen rhythmischen Scherzen in den ersten Takten, als Gegensatz zu dem Fehlen der Melodie, setzt jetzt ein durch die Begleitung ausdrücklich taktlich festgelegtes Stück Melodie ein. Ihr Hauptbestandteil ist die Tonfolge 5 

und es ist interessant zu beobachten, wie diese Melodie in immer kürzeren Werten erfüllt wird.

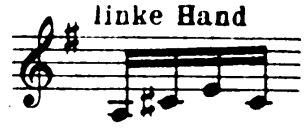
zuerst 6 

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dann 7

endlich. 8 

Hierdurch ist ganz deutlich ein Drängen ausgedrückt und ästhetisch bewiesen, daß solch reine, ruhige Melodie hier noch gar nicht herpaßt, sondern durch raschere Bewegung ersetzt werden muß. Ganz besonders gilt dies für ihre letzte Erscheinung. Hier ist auf ihr melodiöses Element, dem Akzent auf dem e, gar nicht mehr Rücksicht genommen. Sie eilt, ohne das e überhaupt zu beachten, beinahe kühl darüber hinweg, froh, jetzt etwas Neues, Bewegteres geben zu können. Es folgt eine melodiöse Abwandlung des schon vorher erwähnten Motives (4) in doppelter Verlängerung und unter Miteinbeziehung des auftaktartigen g. Erwähnenswert ist die Harmonie im Takt 19. Hier ist A-dur erreicht, das nachher zum zweiten Thema in D-dur überleiten soll. Anstatt nun die Begleitung wie bisher fortzuführen (wir würden

erwarten: 9 

)

läßt Beethoven sie in einer Oktave das A-dur noch besonders betonen und legt der Begleitung außerdem noch kontrapunktische Bedeutung bei, indem er sie in Terzen die Melodie begleiten läßt. Dadurch ist dem A-dur ganz besondere Bedeutung beigelegt, es kann nicht übersehen werden und es gibt die Berechtigung, hier noch etwas zu verweilen. Die Melodie verändert sich rhyth-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

misch durch Sextolen, die ihr etwas ganz außerordentlich Leichtes, Anmutiges geben, wenn sie ihr auch von ihrer ursprünglichen Festigkeit nehmen. Nach zwei Takten ist bereits alles in Sextolen eingehüllt, so daß die einheitliche Melodie gar nicht mehr hervortritt und nur noch die leichte Wellenbewegung der Sextole übrig bleibt. Diese scheint Kraft zu haben, denn in einem unerwartet raschen Aufstieg führt sie hinauf zum d, wo sie aber sofort ihre ganze, nur scheinbare Energie einbüßt. Da die Begleitung sie verlassen hat, öffnet sich ihr kein Ausweg, indem sie fast hilfesuchend das a viermal wiederholt, zeigt sich, daß A-dur jetzt endgültig ausgespielt hat; hier muß eine kräftige Hilfe einsetzen, wenn nicht alles zerfließen soll.

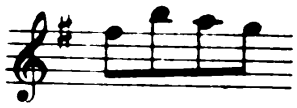
Jetzt kann nur D-dur eintreten, indem es das a, das wir bisher als Oktave der Tonika auffassen, zur Dominante macht und dadurch zugleich neue Kraft bringt, indem es an Bekanntes anknüpft. Ein volles Anschlagen im f des erwarteten D-dur-Akkordes würde aber hier den zarten, diskreten Charakter vollständig zerstören, darum läßt Beethoven hier das D-dur nur andeutungsweise erscheinen, indem er durch die untergelegte Terz fis die notwendigen Bestandteile zum Empfinden des D-dur-Dreiklanges gibt und die Tonika D nur in einer sprunghaften, pizzikatoartigen Begleitung erscheinen läßt. Das zweite Thema hat eingesetzt. Man beachte, daß hier bei Beethoven die Notwendigkeit der verwandten Tonart ganz anders zutage tritt, als bei seinen Vorgängern. Was bei jenen lediglich als sinnlich angenehm empfunden wurde, wird hier zugleich zur inhaltlichen Forderung. Wir sehen hier in ganz auffälliger Weise gleichsam ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tätiges Handeln musikalischer Werte und dies ruft den Eindruck von Bewegung und Charakter hervor, den wir in diesem Satze haben, und gibt im Unterbewußtsein wieder Analogien zum allgemein Menschlichen, die jedoch logisch nicht erfaßt werden können, noch dürfen.

Das zweite Thema (Takt 26—29) birgt eine weit größere Menge potentieller Energie als das erste. Es ist rhythmisch scharf und bestimmt und in der dreimaligen Wiederholung derselben rhythmischen Elemente liegt eine besondere Betonung rhythmischer Sicherheit. Der Gegensatz zum ersten Thema ist deutlich, und klar ist auch die Entwicklung, die jetzt folgen muß. Es schließen sich eine Reihe ausgesprochen melodiöser Elemente an auf einer ruhigen Sechzehntelbegleitung aufgebaut (33—39). Immer haben wir noch das Gefühl von vorhandener Energie und so überrascht der drängende synkopierte Aufstieg im Takt 39 keineswegs. Interessant ist ein Vergleich zwischen Takt 24 und 25 mit Takt 39 und 40; beide Male ein Aufstieg, beide Male das viermalige Wiederholen eines und desselben Tones. Aber beim erstenmal sinkt die nur geborgte, nicht innewohnende Kraft fortdauernd von Ton zu Ton, während sie sich im zweiten Fall aus sich selbst heraus zu verstärken scheint. Daher auch die beiderseitigen Folgerungen. Beim ersten Beispiel muß etwas neues (Tonart) helfend eingreifen, beim zweiten ist die unmittelbare Aeußerung der summierten Kraft in den folgenden Zweiunddreißigsteln gegeben. Um das Gesagte deutlich zu machen, spiele man die 32 stel Figur von Takt 41 ff. im direkten Anschluß an Takt 25 (natürlich nach A-dur transponiert). Die innere Unmöglichkeit wird hier sofort deutlich werden. Die melodiösen Elemente der Figur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von Takt 33 10 

sind auch in der Zweiunddreißigstel-Figur deutlich wiederzuerkennen. 11

Daß die 32 stel im p. einsetzen und nicht im f., stellt eins der retardierenden Momente in der Steigerung dar, von denen im ersten Teil die Rede gewesen ist (vergl. S. 37).

Der Höhepunkt der Steigerung liegt im sf. in Takt 44. Takt 45 und 46 bringen einen raschen Abstieg, der auf ein zähes Festhalten des Erreichten verzichtet und den ruhigen Gegensatz des abschließenden Teiles (Takt 47—63) ermöglicht.

Dieser bildet inhaltlich in der Hauptsache den Gegensatz zu gewissen Elementen des zweiten Themas, mit dessen weiteren Partien er auch äußere Verwandtschaft zeigt. Die Beziehungen zum Takt 32—36 sind deutlich. Der Schlußteil verzichtet auf die Energie des zweiten Themas und sieht in ruhiger, übersichtlicher Melodieführung seinen Zweck. Er verzichtet daher auch auf Energie verdeutlichende Steigerung und bringt die nötige Bewegung durch an- und abschwellende Linienführung der Melodie hervor. Der kanonartige Wechselgesang von Ober- und Unterstimme, die ruhige, melodiöse Begleitung lassen die ausklingende abschließende Bedeutung dieser Takte deutlich erkennen, die in gewisser Weise die Synthesis in der Schönheit der beiden Antithesen des ersten und zweiten Themas darstellt.

Bleiben wir an dieser Stelle für einen Augenblick rückblickend stehen: Was ist bisher gegeben worden? Drei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

deutlich voneinander geschiedene Gedanken, alle drei in gewisser Weise anmutig, leicht bewegt, ohne stärkere dynamische Kontraste (wir haben gesehen, wie Beethoven eine dynamische Wirkung beim Eintritt des zweiten Themas ausdrücklich vermeidet), keine überraschenden Motive, keine harmonischen Schwierigkeiten (bisher ist eine Moll-Tonart überhaupt nicht erwähnt worden). Die rhythmischen Scherze sind bisher keineswegs zu rhythmischen Konflikten geworden, ihre Wirkung wird paralysiert durch die Gedanken ruhender Schönheit, die wir namentlich im Schlußteil antreffen.

In der jetzt folgenden Durchführung müssen offenbar Gegensätze zum Vorhergehenden vorhanden sein, und sie ergeben sich ohne weiteres aus dem Vorangegangenen. Zunächst wird die ganze Grundstimmung ernster, problemhaltiger. Die Moll-Tonart wird mit hineinbezogen, die harmonische Abwechslung wird reichhaltiger, es kommen stärkere dynamische Schattierungen zur Verwendung, die sich zum überraschenden f. in Takt 83 steigern. Die Gedanken werden länger ausgesponnen und durch neue Motive erweitert.

Durch diese Gegenüberstellung soll nicht etwa gesagt sein, daß Beethoven sich bei der Komposition von derartigen verstandesmäßigen Rücksichten habe leiten lassen, auch nicht, daß diese Gegensätze mit zwingender Notwendigkeit eintreten müssen und keine anderen denkbar sind. Es soll lediglich darauf hingewiesen werden, daß gewisse logische Ideen im Schaffen des Genies intuitiv ihre Verwirklichung finden, daß das Aufzeigen solcher logischer Zusammenhänge von Bedeutung für die ästhetische Betrachtung sein kann. Die Aesthetik will ja gerade das, was unbewußt beim Hören perzipiert wird,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf ein anderes Gebiet, nämlich das des Verstandes projizieren und hier zum Bewußtsein bringen.

Kehren wir jetzt zu unserer Aufgabe, der Frage nach musikalischen Werten zurück. Der erste Eintritt der Parallelmolltonart im Takt 64 erhebt die ganze Situation auf ein ernsteres Niveau. Die selbstgenügsame Heiterkeit des Themas in G-dur weicht der Frage nach dem, was jetzt folgt. Und diese Frage wird noch deutlicher gestellt in dem Abbrechen des Gedankens in Takt 67. Hätte Beethoven weiter einfach transponiert, so wäre er von Takt 67 ab ohne Zweifel sentimental geworden und hätte das Geheimnisvolle, was bisher in der Moll-Tonart lag, zerstört. Durch das stockende Zögern wird aber die Frage: „was nun?“ immer deutlicher und auch die scheinbare Lösung, die in der Engführung Takt 70—73 gegeben ist, läßt vollständig unbefriedigend. Der Gedanke wird ganz fallen gelassen, das zweite Thema wird versuchsweise herangeholt. Takt 74—81. Aber schon im Takt 81 offenbart auch dieses Thema seine Unzulänglichkeit in diesem Fall. Die Begleitung hat keine Kraft mehr, den Oktavensprung f-f, den wir nach dem Vorhergehenden erwarten, nochmals auszuführen; sie schreitet nur zur kleinen Sekunde fis - fis fort und bringt es durch nochmaliges Fortschreiten bis zum g - g. Aber hier ist es dann endgültig zu Ende. Die Frage: „was nun“? ist immer noch offen und sie verlangt jetzt eine ganz deutliche klare Lösung, denn die Spannung ist vom ersten Takt der Durchführung (64) von Ton zu Ton gewachsen, sie muß jetzt ihre Befriedigung finden. Daher ist das überraschende f. im nächsten Takt durchaus gerechtfertigt, ebenso der Eintritt der neuen Triolenbegleitung. Sehr fein ist die Verwendung der erwarteten Tonart As-dur. Würde die Begleitung noch um eine kleine Sekunde fort-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schreiten, wie wir es erwarten, so würde die Oktave as-as folgen müssen. Tatsächlich stimmt jetzt auch die obere Stimme mit dem vier Takte hindurch festgehaltenen c-es mit der Tonart As-dur überein und so ist die harmonische Frage aufs glücklichste gelöst.

Um die Bedeutung des As-dur zu verstärken, wird die tiefere Oktave im Baß gewährt und jetzt ist die Möglichkeit vorhanden, das erste Thema wieder auftreten zu lassen, das von nun an die Durchführung beherrscht, gleitung, gestützt durch sichere Tonart und energische Be- Ja, seine Kraft ist sogar so groß, daß es die Erweiterung durch den neuen Gedanken

ohne weiteres in sich aufnimmt und dieser Gedanke wird schließlich sogar der Hauptbestandteil der melodieführenden Baßstimme (Takt 91—99). In dem raschen harmonischen Wechsel, As-dur, D-dur, G-moll, C-dur F-moll, B-dur, offenbart sich die jetzt vorhandene Kraft noch auf einem anderen Gebiete. Die zuletzt erreichte Tonart B-dur wird in einer ganz auffälligen Weise festgehalten und betont.

Beethoven will den Anschein erwecken, als ob die Durchführung bereits zu Ende wäre, und nach der Fermate der erste Teil von neuem wiederholt werden müßte. Und wirklich setzt das erwartete erste Thema wieder ein, wenngleich wir an der Tonart Es-dur gleich merken, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. (Eintreten müßte natürlich das ursprüngliche G-dur, aber unser harmonisches Bewußtsein ist durch die Takte 83—99 so in Un-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ordnung gebracht, daß der harmonische Scherz, uns Es-dur statt G-dur vorzustellen, für kurze Zeit glücken kann.)

Diese Täuschung dauert vier Takte lang bis Takt 105. Aber von da ab wird uns mit allem Nachdruck bewiesen, daß wir keineswegs schon in G-dur sind und in einem raschen Herabsinken des Themas von seiner angemaßten Höhe (das stufenweise, harmonische Herabsteigen ist so schnell und überraschend, daß es schon fast zum Fall wird), landen wir glücklich in Takt 109 in der G-dur verwandten Tonart D-dur. Diese kurze, durch den harmonischen Scherz ausgefüllte Ruhepause hat uns abgelenkt und daher können jetzt die vorher maßgebenden Gedanken: rasche Bewegung der Begleitung in der rechten Hand, kräftiger thematischer Gedanke im Baß, wieder von neuem auftreten, denn ihre Wirksamkeit auf uns ist noch lange nicht erschöpft. Die Begleitung in 32 steln ist noch lebhafter und selbständiger geworden. (Daß der Gedanke einer so raschen Bewegung aus Takt 41 entlehnt ist, leuchtet ohne weiteres ein.) Der thematische Gedanke in der Unterstimme stellt wiederum eine, wenn auch diesmal sehr starke Abwandlung des Themas jetzt in doppelter Wertung der Noten dar. Diese musikalische Kombination wird dreimal in derselben Tonart wiederholt, dann hat sich ihr Reiz erschöpft, die Kraft ist verbraucht. Eine ruhige Triolen-Bewegung, ein Wechselgang zwischen oberer und unterer Stimme setzt ein, wieder findet ein Motiv aus dem ersten Thema Verwendung. Noch eine kurze Steigerung, die den rhythmischen Gegensatz von Sechzehntel mit Sechzehntel-Triole sehr geschickt als steigerndes Moment ausnützt, dann ist im letzten sfs. auf cis die Forderung nach der Wiederholung diesmal harmonisch richtiggestellt und die Wiederholung beginnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Auf eine erneute Einzelaufzeigung der ästhetischen Werte in der Wiederholung kann natürlich verzichtet werden, da sie bis auf zwei Ausnahmen, auf die später einzugehen sein wird, genau mit dem ersten Teil übereinstimmt. Wohl aber ist es nötig, über den ästhetischen Wert der Wiederholung als solcher Klarheit zu schaffen. Dazu ist wieder ein kurzer Rückblick nötig. Ich habe vorher zu zeigen versucht, daß in dem hier konkreten Gegensatz der Durchführung zum ersten Teil eine Verwirklichung gewisser musikalisch-logischer Ideen stattfindet. Es muß nun entschieden werden, welche von beiden Ideengruppen für das Gesamtbild des Satzes von höherer Wichtigkeit ist, und hierin liegt die erste Aufgabe der Wiederholung, die diese Frage für den ersten Teil gegen die Durchführung entscheidet. Dann ist aber auch im allgemeinen an diesem Punkte die letzte Möglichkeit musikalisch Neues aufzufassen, beim Hörer erreicht, wenn nicht eine Uebermüdung eintreten soll. Indem wir nun den uns bereits lieb gewordenen ersten Teil von neuem hören dürfen, der an und für sich schon durch eine größere sinnliche Schönheit gekennzeichnet ist als die Durchführung, ruhen wir den Geist aus und steigern doch zugleich den Genuß fortdauernd, denn der Genuß eines Kunstwerkes ist größer, wenn wir uns schöpferisch dabei beteiligt glauben; dieser Glaube wird in uns lebendig durch das schon Vorherwissen jedes einzelnen Tones, der dann vom Künstler gleichsam auf unseren geistigen Befehl verwirklicht wird. Wir haben unsere rezeptive Geisteseinstellung in eine höhere, produktive umgewandelt. Endlich dient die Wiederholung dazu, den Gedanken einer formalen Symetrie a — b — a zu verwirklichen. Der Gegensatz der Durchführung zum ersten Teil ist zu groß, als daß beide gegen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einander ohne weiteres bestehen könnten. Es muß wiederum eine musikalische Synthesis der beiden Antitheſen geschaffen werden und diese tritt ein in der Verwirklichung des Schemas der Symetrie a — b — a. Damit ist der inhaltliche Gegensatz aufgehoben und ordnet sich den hier höheren Gesichtspunkten der formalen Idee unter.

Um nun doch wieder in gewisser Weise etwas Neues zu geben, wird die Wiederholung in einer anderen Tonart von Takt 139 an gegeben und bei der harmonischen Ueberleitung verdient die Feinheit der thematischen Verwendung des schon vorher bekannten Motivs (6) unsere Aufmerksamkeit. Wir hören ein Echo in der verwandten Tonart (das pp. verstärkt noch diesen Eindruck). In Takt 142 besinnt sich dann das Echo darauf, daß es alles schon einmal gehört hat und findet ganz plötzlich den Anschluß an die Melodieführung des ersten Teils, indem es auf dem g gleichsam einen halben Takt voreilt.

Von hier bis zum Schluß treten keine wesentlichen Aenderungen im Text mehr ein, lediglich in Takt 165 ff. ist der zu hohen Lage wegen eine geringe Abwandlung vorgenommen. Wichtig, aber auch leicht verständlich ist die Abwandlung in Takt 188 ff. Hier muß jetzt endgültig ein Abschluß erreicht werden und die auf das folgende hinweisenden Fragen im ersten Teil in der Figur

sind hier nicht am Platze. Der Abschluß wird hier vielmehr durch eine immer ruhigere Stimmführung unter Verdoppelung der Notenwerte erreicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Auf die prinzipielle Bedeutung des Abschlusses eines jeden Satzes bei Beethoven habe ich bereits im ersten Teil hingewiesen (s. S. 34). Hier sehen wir ganz deutlich, wie in den Takten 191—204 nochmal der Gesamtcharakter zusammengefaßt zum Ausdruck kommt. Bestimmend für den ganzen Satz war zweifellos das erste Thema, und wir sehen, daß Beethoven diese seine Bedeutung ausdrücklich hervorheben will. Allerdings in ruhigerer Form, als es ursprünglich zeigte und unter Benutzung der Elemente ruhender Schönheit des Vorhergegangenen. Etwas wie Sehnsucht klingt im Sfz. in Takt 198 an, dann wird unter einer scherzhaften Wiederspiegelung des in dem ersten Teil der Durchführung erweiterten Themas (s. S. 83) der Abschluß im ruhigen p. gesucht. „Ein wenig Scherz, ein wenig Leid, und alles war ein Spiel."

Im Vorausgegangenen haben wir jetzt die wesentlichen formalen Bestandteile dieses Satzes erkannt. Aber es ist selbstverständlich, daß das ästhetische Genießen sehr verschieden von diesem Erkennen ist. Es ist unmöglich, sich beim ersten Hören in dem Maße klar über den Satz zu werden, wie wir es auf Grund einer kritischen Untersuchung geworden sind. Trotzdem werden aber alle unsere Ergebnisse intuitiv auch beim Hören mit aufgefaßt und nur die Kürze der Zeit und die ausdrückliche Abweisung des Logischen bei der auf Genießen eingestellten Seele verhindert, daß diese im Gefühl erfaßten Werte auch zu verstandesmäßiger Klarheit gelangen. Aber sie sind mitbestimmend für den Gesamteindruck, und wenn wir diesen erfassen wollen, müssen wir notwendigerweise den Umweg über die Einzelanalyse machen, den wir vorher eingeschlagen haben. Rückblickend können wir jetzt den Eindruck des Satzes zusammenfassen. Der Charakter des ersten Themas (1), das wir vorher als anmutig,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

heiter, leicht bewegt festgestellt haben, ist bestimmend für den ganzen Satz. Ruhigere Partien (Takt 9—25, 47—63, Ende der Durchführung, die entsprechenden Teile in der Wiederholung, der Schluß) geben durch schöne Einzelzüge dem Satz anmutiges Gepräge. Kräftigere Partien namentlich in der Durchführung sorgen dafür, daß diese Anmut niemals sentimental werden kann. Die verschiedenen scherzhaften Unregelmäßigkeiten endlich verleihen dem Satz den persönlichen interessanten Charakter, der ihn uns lieb macht und nahe bringt. Im ganzen sehen wir, wie Beethoven alle Werte dazu verwendet, um durch Gegenüberstellung wertentsprechender Gruppen den Eindruck individueller Schönheit hervorzurufen. Seine Genialität beweist sich in dem Takt, mit dem er stets die richtigen Werte findet, so daß der abschließende Eindruck durchaus harmonisch ist, obwohl er von der einheitlichen Linienführung Mozarts zur *Gegenüberstellung in sich geschlossener Gruppen* übergeht. Genialität läßt sich nicht mehr erklären, hier muß ein Fragezeichen bleiben, das beweist, daß wir zum eigentlichen Gebiet der Kunst gekommen sind. Immerhin wird dies Fragezeichen durch unser Verfahren soweit hinausgerückt, daß wir es in der richtigen Entfernung in seiner Gesamtheit ins Auge fassen und das hinter ihm Verborgene ahnend bewundern können.

Der zweite Satz Andante con Variationi stellt der ästhetischen Bewertung weit weniger Schwierigkeiten in den Weg, als wie der erste: Er ist absolut klar und übersichtlich, von ruhiger Schönheit, die weder ins Erhabene noch ins Anmutige übergeht. Die hier angetroffene

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

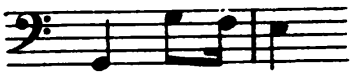
Variationenform ist noch die alte steigerungslose. Thema und Variationen stehen gleichberechtigt gegenüber. Jeder Teil soll für sich Genuß gewähren, jeder lediglich Abwechselung, nicht inhaltliche Beziehung zum Vorangegangenen geben.

Ein wichtiges Resultat soll uns seine ästhetische Untersuchung liefern, die Aufzeigung der für Beethoven charakteristischen Stilelemente. Gerade weil bei diesem Satz die inhaltliche Beziehung zu Werken früherer Meister sehr groß ist, ist er geeignet zu einer solchen Stiluntersuchung, weil bei ihm der Fehler vermieden werden kann, die Hauptsache im Inhalt zu suchen und sich hier die formalen Bestandteile verhältnismäßig rein darstellen. Versuchen wir eine Antwort auf die Frage zu geben, woran erkennen wir ohne weiteres, daß dieser Satz von Beethoven ist, nur von Beethoven geschrieben sein kann? Die aus den einfachsten gesanglich-melodischen Elementen bestehende Melodie kann es nicht sein, denn diese ist so allgemein gehalten, daß Beethovens Urheberschaft absolut nicht notwendig erscheint, sie könnte gut aus einem alten Choralbuch entlehnt sein. Wichtiger ist schon die Begleitung. Die Akkorde sind außerordentlich charakteristisch für Beethoven. Mozart würde sicher eine Achtelbegleitung untergelegt haben; wollte man das Thema im Bach-Händelstil verwerten (obwohl es dazu absolut nicht geeignet erscheint), so müßten die Akkorde sehr viel weniger volltönend sein, damit das kontrapunktische Fortschreiten der einzelnen Stimmen ersichtlich wäre. Gebundenes Ineinanderübergehen wäre natürlich die erste Forderung. Beethoven negativiert aber die kontrapunktischen Elemente, die sehr wohl vorhanden sind, wenigstens im ersten Teil ausdrücklich, indem er durch das Abheben im protamento jeden Akkord vom folgenden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

trennt und fordert, daß er für sich aufgefaßt wird. Wir sollen weder eine einzelne Melodie mit Begleitung wie bei Mozart, noch das Fortschreiten verschiedener Stimmen empfinden, sondern die Nebeneinanderstellung verschiedener Akkorde, ohne daß Melodie oder Stimmführung ein Sonderrecht beanspruchten. Die Harmonie ist hier fast zur Alleinherrschaft gelangt. Und hierin möchte ich einen für Beethoven sehr charakteristischen Zug sehen. Das Vorwiegen stark harmonischer Werte in einer Komposition gibt dem Stück einen ruhig ernsten Charakter. Es steht dann in der Mitte einerseits zwischen dem mehr heiteren Dahinfließen einer begleiteten Melodie, andererseits zwischen dem konstruktiv Strengen des kontrapunktischen Stils, das eine gefühlsmäßig logische Einstellung des Genießenden verlangt. Die Beziehung der Harmonie bei derartigen Beethovenschen Themen zur Melodie ist so groß, daß wir überhaupt fast nicht mehr von ihr abstrahieren können. Im zweiten Satz der Appassionata, im dritten Satz der E-dur-Sonate op. 109 finden wir dasselbe. Darum ist es auch ganz verkehrt in unserem Fall, in der letzten Variation von einem Verstecken der Melodie zu reden. Vielmehr sind in der Sechzehntel-Bewegung lediglich die Akkorde in ihre Bestandteile aufgelöst worden und Beethoven erschien die Melodie so unwichtig, daß er glaubte, sie gegenüber der harmonischen Hauptsache vernachlässigen zu können. Man darf darum auch keineswegs die Melodie durch besonderes Betonen der entsprechenden Noten (jedesmal dem dritten Achtel) hervorzuheben suchen. Man bringt dadurch Gedanken hinein, die dem ruhigen Fortgang der Variation direkt zuwiderlaufen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sehr charakteristisch für Beethoven ist gleich im zweiten Takt die Baßfigur. 14 

Der erste Ruhepunkt in der Melodie wird ausgenutzt, um das rhythmische Empfinden des Hörers in Spannung zu versetzen und die kontrapunktische Stimmführung, die, obwohl schon vorher vorhanden, trotzdem ausdrücklich keine Beachtung fand, in diesem Moment der Ruhe und damit Aufnahmefähigkeit deutlicher hervortreten zu lassen. Wenn auch die strenge Stimmführung nicht die Hauptrolle spielen soll, so soll doch das in ihr liegende herbe Element empfunden werden als mitbestimmend für den Charakter des Satzes. In Takt 12 finden wir eine analoge Stelle in der unteren Stimme, der hier noch eine ganz besondere Aufgabe zufällt. Sie erweckt die Erinnerung an Takt 2 und leitet damit wieder das Fortschreiten der Melodie unter Begleitung der Portamento-Akkorde ein, im Gegensatz zur gebundenen Stimmführung in Takt 9—12. Dieser Gegensatz, Portamento und gebundene Begleitung, der sich bei den Variationen noch als sehr fruchtbringend erweisen wird, bringt eine Fülle von Abwechslung und charakteristischer Schönheit in das Thema hinein. Zugleich verhindert er, daß die Stellen in der Melodie, die stark lyrische Elemente enthalten, aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen. Die strenge Stimmführung an diesen Stellen, die wir auch ganz bewußt als solche empfinden, hebt den Gegensatz zwischen herb und sentimental in der Melodieführung, den wir sonst leicht bemerken könnten, auf und bewahrt dem kurzen Satz Einheitlichkeit. Hier haben wir einen ganz offensichtlichen Fall vor uns, wo man die Ausbalanzierung der Gegensätze deutlich bemerken kann. In dem melodisch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

anspruchslosen ersten Teil (Takt 1—8) braucht auch die Stimmführung nicht besonders betont werden, daher ihr Verstecken in der portamento Akkord-Begleitung. Von Takt 9 an wird die Melodie (namentlich durch die häufigen Oktavenschritte) anspruchsvoller; damit nicht der Gedanke an Sentimentalität aufkommt, muß jetzt das harmonische Element umso strenger kontrapunktischer betont werden, daher in diesen Takten gebundene Stimmführung. Es ist sehr wichtig, diese Einheitlichkeit in der Wertgleichheit der Gegensätze deutlich sich an Beispielen klarzumachen, um in das Wesen Beethovenscher Musik einzudringen. Seine Genialität äußert sich nicht zum kleinsten Teil in der richtigen Wahl solcher Werte. Die Bedeutung der strengen Stimmführung in Takt 14/15 und 19 ist nach dem Vorausgegangenen ohne weiteres klar.

Besondere Beachtung fordern die zahlreichen **sf.** in dem Thema. Ihre Bedeutung ist hier stets r h y t h m i s c h-dynamischer Natur. In Takt 6 und 7 sollen sie den an und für sich schon gut bewerteten Noten noch ein besonderes Gewicht verleihen. Diese beiden halben Noten müssen deshalb gesondert g e s t ü t z t werden, weil sie eine über ihre Kraft gehende Aufgabe zu erfüllen haben: die Linienführung der Melodie zum Höhepunkt hinaufzuführen und sie dort einen Augenblick lang zu halten. Wenn diesen Stufen des Aufstieges nicht noch eine besondere dynamische Unterstützung zuteil wurde, so würde dieser als innerlich schwach und unwahr erscheinen. Aehnlich ist die Bedeutung der sf. in Takt 17 und 18, nur daß sie hier berufen sind, gerade die unbetonten Taktteile 2 und 4 zu unterstützen, die in diesem Fall durch die größere Distanz zwischen dem stützenden Baß und den Akkorden im Diskant auch die stärkere Spannung aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zuhalten haben und einer Unterstützung durch Dynamik umso mehr bedürfen. Das sf. auf dem zweiten Viertel in Takt 15 will die auflösungsbedürftige Dissonanz in ein helles Licht setzen, damit der Lösung eine größere Bedeutung zukommt. Man hüte sich in allen diesen Fällen davor, die notwendige Unterstützung allzu stark zu machen. Das Andante schreitet ruhig und ohne Empfindsamkeit fort; warum diese Ruhe gerade an diesen Stellen unterbrochen werden sollte, ist nicht einzusehen Hier muß unbedingt vermieden werden, die reine Schönheit durch Sucht nach Charakteristischem zu trüben, man könnte schließlich zum eigenen Erstaunen nur Häßliches vorfinden.

Alle übrigen Elemente dienen hier mit allen Kräften dem schon vorher besprochenen Grundcharakter. Der 4/4-Takt und das Andante-Tempo verstärken gegenseitig den Eindruck des gleichförmig schrittmäßig Fortlaufenden im Thema. Auch die allbekannte, keinerlei Geheimnisse bergende Tonart C-dur muß in diesem Zusammenhang genannt werden. Die Form ist durchaus übersichtlich. Die klangliche Stärke, die das Stück erfordert, ist ein dem Charakter des Pianoforte entsprechendes p., das nach mf. hinüberneigt.

Wir können ganz deutlich sehen, wie hier Beethoven zum Ausdruck der reinen Schönheit, die zwischen dem Erhabenen und dem Anmutigen steht und interesseloses Wohlgefallen ohne Sehnsucht und Rührung erwecken soll, jeden formalen Wert in einer Mitte zwischen zwei Extremen anwendet: Die Wertausgleichung zwischen melodischem Forschreiten und harmonischer begleitender Stimmführung ist bereits ausführlich besprochen worden. Die Form ist klar, ohne besonders in den Vordergrund zu treten; Takt und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Rhythmus treten mit Ausnahme der besprochenen Stelle in Takt 17—18 nicht in Widerstreit miteinander, ohne daß der Takt durch den Rhythmus besonders aufdringlich betont würde. Das Tempo hält die Mitte zwischen einem stürmischen Allegro und einem pathetisch langsamen Adagio, es ist das so sehr schwer wiederzugebende Tempo ordinario der klassischen Zeit. Ebenso verstärkt die Dynamik nur durch cresc zum f. die leichtbewegte Linienführung. Dynamische Effekte wie plötzliche ff. oder pp. fehlen, die sf. haben, wie oben gezeigt, lediglich stützende Bedeutung. Deutlich sehen wir in allem das Vermeiden von Extremen irgendwelcher Art. Trotzdem aber besitzt dieser Satz eine charakteristische Schönheit und diese beruht auf dem Zusammenarbeiten des harmonischen mit dem melodischen Element, wobei der Harmonie sogar eine größere Bedeutung verliehen wird als der Melodie. Hierin, zugleich auch im Einbeziehen stark konstruktiver Bestandteile, ohne jedoch diese dauernd zu betonen und in der Anwendgung der Dynamik als stützendes Element um Wertausgleich herbeizuführen, dürfen wir das Charakteristikum des Beethovenschen Stiles sehen. Durch das Bevorzugen stark harmonischer Wirkungen gegenüber den melodischen, des ernsteren Elementes vor dem heiteren, ist der künstlerische Ernst zu erkennen und zu erklären, den wir bei Beethoven empfinden. Das konstruktive und das dynamische Element lassen die Beziehung der einzelnen Teile untereinander deutlich hervortreten und geben die Möglichkeit der Darstellung des künstlerischen Wollens, das wir bei Beethoven gewahren können, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sonst nirgends. Daß endlich das immanente Konstruktive niemals die Hauptrolle spielt, wie namentlich bei Bach, verhindert, daß das musikalische logische Denken vor dem Impuls die erste Stelle einnimmt. Denn Beethovens Grundcharakterzug bleibt die Leidenschaft, die durch Wollen und Ueberlegung gebändigt, nun höchster künstlerischer Kraftäußerung fähig ist.

In den jetzt folgenden drei Variationen wird je ein charakteristischer Bestandteil des Themas zur Hauptsache erhoben. In der ersten zeigt sich das Thema in streng gebundener Stimmführung im Baß. Durch eine darübergelegte synkopisch geigenartige Oberstimme wird ihm Weichheit und klangliche Schönheit zuteil, herbere Elemente finden wir nur in Takt 17 und 18, wo den lediglich stützenden sf. selbständigere Bedeutung verliehen wird, um eine Kontrastwirkung zu dem ruhigen Dahingleiten der Variation hervorzurufen. Wieder ist ebenso wie beim Thema zu beachten, daß die strenge Stimmführung hier als Gegenwert zur weichen melodiösen Oberstimme auftritt. Man spiele die untere Stimme im portamento anstatt gebunden, sofort wird man sehen, wie aus der Anmut Sentimentalität wird.

Die zweite Variation nimmt die synkopierte Oberstimme auf und bringt in ihr die Melodie des Themas mit dem Hauptteil der begleitenden Akkorde. Lediglich die tiefste Note hält das Bewußtsein der wirklichen Takteinteilung wach. Die Portamento-Figur des Themas wird hier durch die nur halb so große Notenbewertung zum leichten Stakkato, das für den scherzhaften Charakter der Variation bestimmend ist, der durch einige harmonische Abweichungen und interessante Stimmführung, auch durch dynamische Mittel (namentlich dem auffälligen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

p in Takt 17 — die erwarteten sf. bleiben aus — und dann das plötzliche f in Takt 18) noch verstärkt wird.

Ein kurzes, aber durch den in ihm ausgedrückten Stimmungsumschlag meisterhaftes Zwischenspiel von vier Takten leitet die letzte Variation ein. Hier ist eine vollkommene Verschmelzung der melodischen und harmonischen Elemente des Themas durchgeführt. Die begleitenden Akkorde sind in ihre Bestandteile zerlegt worden, unter denen die Melodie auf dem dritten Sechzehtel fast völlig verschwindet. Die führende Rolle fällt der kontrapunktierenden unteren Stimme zu, welche wie in der vorigen Variation die wirkliche Takteinteilung zum Bewußtsein bringt. Es wäre aber meines Erachtens jetzt vollkommen verkehrt, etwa die Oberstimme durch besonderes Betonen des dritten Sechzehntel hervorzuheben. Wir haben vorher gesehen, wieviel wichtiger das harmonische gegenüber dem melodischen Element ist, und da das letztere auch ohne Hervorheben im Unterbewußtsein mit aufgenommen wird, so genügt das seiner Bedeutung vollständig, durch ein synkopierendes Hervortretenlassen der Oberstimme würde man den ruhigen Fortgang der Variation aufhalten und das stark melodiöse Element, das schon in jeder einzelnen Akkordzerlegung liegt, durch unnötige Komplikationen nur verdunkeln. Dieses melodiöse Element in der Zerlegung bedingt auch ein so ruhiges Tempo, daß ein klares Erkennen der Linienführung in jedem einzelnen Viertelwert noch möglich ist, sonst geht der anmutige Zug der Variation verloren. Damit trotzdem keine Verschleppung eintritt, setze man die Sechzehntel möglichst gleichmäßig in der Stärke, ganz gebunden nebeneinander. Erst bei einer ganz anspruchslosen Ausführung offenbart sich die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ganze Schönheit der Variation. Besonderes Gewicht ist auf die streng melodische Ausführung der Passagen am Schluß der einzelnen Perioden (Takt 4, 8, 12, 16, 20) zu legen, denen ein hoher charakteristischer Wert zukommt.

In den an das Thema anklingenden Schlußtakten ist der letzte Akkord im ff. gegenüber dem vorigen pp. auffällig. Es besteht kein Zweifel, daß er auf den ersten Blick störend und häßlich wirkt. Mozart hätte so etwas nie geschrieben und bei Haydn hat er eine Analogie nur im Paukenschlag seiner berühmten D-dur-Symphonie. Bei Beethoven begegnen wir auf Schritt und Tritt solchen Gewaltsamkeiten. Er fürchtet sich so sehr davor, den Eindruck billiger Gefühlsschwelgerei zu erwecken, daß er lieber den harmonischen Eindruck durch einen gewaltsamen Scherz zerstört, um nur den Hörer nicht allzusehr in der etwas weichen Stimmung zu lassen, in die ihn die letzte Variation gebracht hat. Wir sollen immer und immer wieder merken, daß wir es mit einer männlichen, kräftigen Kunst zu tun haben, der Empfindelei und Zimperlichkeit verhaßt ist. Man scheue sich darum nicht, das ff. ziemlich kräftig hinzusetzen. Beethoven hat zweifellos hier in allerschärfster Weise wirken wollen. Natürlich muß die Viertelwertung eingehalten werden und der Schall darf durch Pedal nicht verstärkt werden, sonst wirkt dieser Effekt durchaus gesucht, was er im Stile Beethovens keineswegs ist.

Am problematischsten, aber auch am interessantesten für eine formal ästhetische Untersuchung ist ohne Zweifel der letzte Satz. Während bei den ersten Sätzen ein unmittelbares gefühlsmäßiges Erfassen möglich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

war, ist beim dritten ein genaues Studium und Nachempfinden vor allem der rhythmischen Probleme unbedingt erforderlich. Und es läßt sich nicht leugnen, daß manches an diesem Satz nicht aus der unmittelbaren Tiefe des Genies, sondern eher aus den mehr verstandesmäßigen Ueberlegungen des Könners geboren zu sein scheint. Man wird den Eindruck des Versuchs nicht immer los und man kann sich sogar manchmal im Zweifel darüber sein, ob der Versuch überall als geglückt anzusehen ist. Jedenfalls muß man bei diesem Satz mehr als bei jedem anderen die Probleme in ihre Elemente zerlegen und aus diesen Elementen heraus das Gesamtbild und den Gesamtwert zu erfassen suchen; für den reproduzierenden Künstler, der durch sein Spiel unmittelbares Verständnis bei den Hörern erschließen will, ist dies sogar unumgänglich nötig, denn nur bei einer genau überlegten Abstimmung der Werte gegeneinander kann man darauf rechnen, denjenigen Eindruck hervorzurufen, den Beethoven gewollt hat.

Die beiden Hauptgegenüberstellungen, mit denen wir uns zunächst zu beschäftigen haben, sind deutlich und leicht zu erkennen. Bis Takt 72 können wir die Durchführung fast ausschließlich rhythmischer Probleme verfolgen; in dem Mittelteil (Takt 73—124) fällt der Melodie die führende Rolle zu. In der Ueberleitung (Takt 125—137) werden die rhythmischen Fragen wieder aufgeworfen, die zur stark verkürzten Wiederholung (Takt 139—173) überleiten. Daran schließt sich die Ueberleitung zur Coda (Takt 175—189). Der breit ausgeführten Coda (Takt 189—255) fällt in diesem Satz eine besondere Bedeutung zu. Wir haben es also hier mit einer durchaus unregelmäßigen Form zu tun, nament-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lich die Wiederholung des ersten Teiles in ihrer starken Verkürzung, dann auch die lange Ueberleitung zu der fast überlangen Coda bringen die Symmetrie, die wir zu fordern gewohnt sind, in starke Unordnung. Deshalb ist eine Untersuchung des Wertes, den die einzelnen Teile repräsentieren, durchaus erforderlich, denn um die Verwirklichung einer vom mathematisch-ästhetischen Bewußtsein geforderten Symetrie kann es sich hier auf keinen Fall handeln.

Dem Anfangsthema

15

fällt beinahe noch eine größere Bedeutung für das Gesamtbild des Satzes zu, als dies bei dem ersten Thema des ersten Satzes der Fall war und seine musikalische Bedeutung ist noch schwerer zu erkennen als bei jenem. Melodisch ist dieser tonleitermäßige Aufstieg fast ganz bedeutungslos, lediglich 16

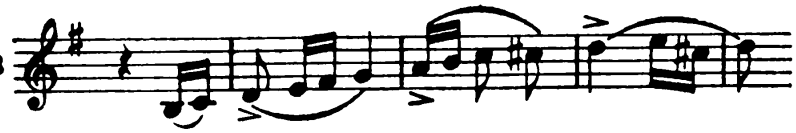
birgt einige melodische Werte, die auch später ausgiebig verwendet werden; von Harmonie kann nicht die Rede sein, weil die Begleitung fehlt, die erst an derjenigen Partie (in Takt 3) einsetzt, wo sie die oder vielmehr das melodische Element hervorheben kann. Umso größer ist aber seine rhythmisch-taktliche Bedeutung, man könnte es sogar geradezu ein Schulbeispiel der fast völligen Aufhebung der taktlichen durch die rhythmischen Werte nennen. Die durch den melodischen Sinn geforderte rhythmische Betonung lautet zwei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fellos 17

dem widerſpricht aber vollkommen die taktliche Betonung, welche zur völligen Aufhebung der rhythmiſchen Werte a und b führen würde:

18



Man ſieht ohne weiteres ein, daß beide Betonungen, jede für ſich genommen, falſch ſein müſſen. Die durch den melodiſchen Gedanken geforderte rhythmiſche würde eben dieſen melodiſchen Gedanken, der als ſolcher gänzlich belanglos iſt, nur zu ſehr hervorheben. Um eine völlige Aufhebung des Taktes durch den melodiſchen Rhythmus, wie im erſten Satz, kann es ſich hier keinesfalls handeln, denn dazu iſt das Thema nicht bedeutend genug. Andererſeits würde aber die Betonung nur nach taktlichen Werten die Tonfolge zu einer gänzlich ſinnloſen, unverſtändlichen machen. Wir müſſen vielmehr in der Vereinigung beider ſich teilweiſe widerſtreitenden Betonungen den eigentlich weſentlichen thematiſchen Wert erkennen. Die primäre Bewertung nach dem Takt gerät mit der ſekundären nach dem Rhythmus in Streit, unſer Intereſſe wird durch die Frage wach: welcher von beiden Werten iſt der weſentliche, welcher wird ſiegen? Durch dieſes Problem wächſt die Bedeutung des ſonſt ziemlich wertloſen Themas und eröffnet die Ausſicht auf eine Fülle von intereſſanten Einzelheiten, denn unbewußt empfindet man ſofort, daß dieſer Antagonismus nicht leicht zu löſen ſein wird, ſind doch die Hauptwerte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

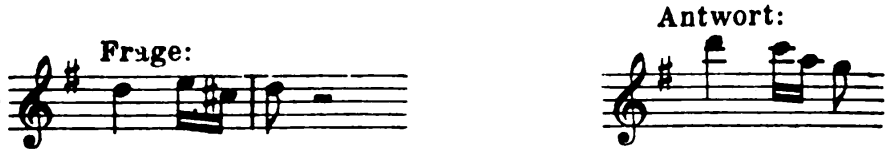
auf beiden Seiten ziemlich gleichmäßig verteilt. Dem primären Taktelement kommt an und für sich eine größere Bedeutung gegenüber dem sekundären (weil individuellen) rhythmischen zu. Dieses hat aber den melodischen Sinn für sich und gleicht so seine Unterlegenheit aus. Bis zum fis fällt taktliche und rhythmische Betonung zusammen; aber dadurch, daß dem g der weit geringere Akzent des dritten anstatt ersten Taktteils zufällt, werden wir aufmerksam, daß hier etwas nicht in Ordnung ist; wenn dann vollends das der Melodie nach ganz unbetonte a plötzlich einen vollgewichtigen taktlichen Akzent erhält, so erkennen wir deutlich die beiden widerstreitenden Werte. Das eingeschobene cis bewirkt dann auf dem d, auf dem taktliche und rhythmische Betonung zusammentreffen, eine vorläufige Lösung des Problems, das aber schon im nächsten Takt von neuem in derselben Weise aufgenommen wird. Es ist ohne weiteres klar, daß die pianistische Darstellung dieses problematischen Themas ganz außerordentlich schwer ist. Man muß beide widerstreitenden Elemente zu Wort kommen lassen, muß also sowohl dem g den melodisch-rhythmischen, wie dem a den Akzent des ersten Taktteils geben; letzterer darf aber etwas stärker sein, weil er sonst gegenüber dem Rhythmus in den Hintergrund tritt. Wenn man in diesen zwei Noten das Problem nicht deutlich aufzeigt, so kann es bei seiner verhältnismäßig großen Schwierigkeit von den Hörern nie erfaßt werden, und da dieses Problem ganz außerordentlich wichtig für den ganzen Satz ist, muß dieser dann notwendig falsch beurteilt werden. Man sieht hier einen ganz eklatanten Fall, wo das theoretische Erkennen eines Problems von fundamentaler Wichtigkeit ist. Das Gefühl kann einem hier wenig sagen. Daß aber dies Problem fast niemals gesehen wird, beweist die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Anmerkung Hans von Bülows zu diesem Satz (s. Ausgabe von Lebert-Stark).

In Takt 5—8 wird durch die Wiederholung derselbe Gedanke noch einmal verdeutlicht. Takt 7 gibt die melodische Antwort auf die im Takt 3 gestellte melodische Frage.

19



Dadurch werden die deutlich erkennbaren zwei Perioden von vier Takten zu einer achttaktigen zusammengeschlossen. Dieser achttaktigen Periode 1—8 entspricht eine zweite, Takt 9—16. Hier findet aber keine Zweiteilung mehr statt, vielmehr entspricht die erweiterte Figur

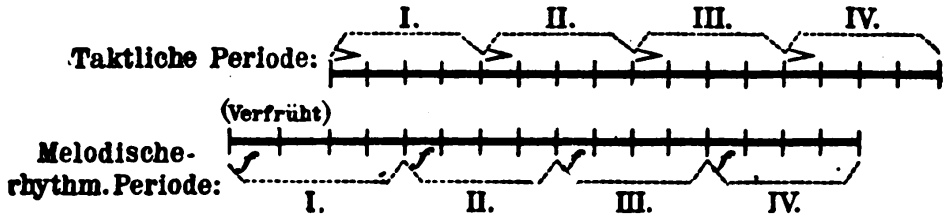
20

dem vorherigen kleineren Schritt von drei Tönen.

Das takt-rhythmische Problem wird hier noch deutlicher, indem der melodische Akzent hier jedesmal auf den zweiten ganz unbetonten Taktteil fällt. Daher ist auch die Lösung stärker betont, indem in Takt 14—16 die Einheit gewahrt bleibt. Takt 17—22 bringt dann eine Wiederholung des Gedankens von 1—8, die die musikalische Symetrie a — b — a wenigstens zum Teil erkennen läßt. Zum Teil nur deshalb, weil im zweitaktigen Abstieg in Takt 21 und 22 ein Gedanke ausgesprochen wird, dem ursprünglich der Wert von vier Takten zukam. Bisher waren die Perioden von vier und acht Takten immer sehr stark betont worden, darum muß jetzt die zweitaktige Periode gänzlich unbefriedigt lassen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der in Takt 23 einsetzende H-dur-Akkord, noch dazu im f., hebt vollends das bisher stark angeregte Gefühl periodischer Einteilung auf und so erhöht dieser Akkord, den wir als falsch in der Periode gesetzt empfinden, unser Gefühl der Spannung, anstatt es zu lösen. Zwar stimmt von jetzt an bis Takt 43 die rhythmische melodische Betonung mit der taktlichen vollkommen überein, aber das Problem ist nur erweitert worden, indem von jetzt an der f.-Akkord stets auf dem dritten weniger betonten periodischen Takt einsetzt; wir empfinden in der Form:



die gleiche Unbefriedigung wie vorher, nur daß für den Takt die Periode eingetreten ist und so in sehr feiner Weise für Abwechslung gesorgt wird, ohne jedoch das Problem aufzugeben. Das harmonisch unerwartete H-dur verstärkt diese Wirkung. Die zwei Akkorde in Takt 39 und 40 verzichten auf Lösung; durch die zwei Takte Pause (41—42) wird den vier Takten noch eine fünfte viertaktige Periode angehängt, die das Gefühl des Unbefriedigtseins noch erhöht. Das Wiederaufgreifen und die vollständige Wiederholung des ersten Teiles (Takt 43—64) erscheint ihrem Inhalt nach als ein letztes Suchen nach Rettung, ob nicht doch irgend eine Lösung dieses schwierigen Falles zu finden ist (da wir den Teil schon Ton für Ton kennen, muß ihm wieder eine größere Bedeutung gegenüber dem zweiten Teil Takt 24—42 zukommen, und er wird so in gewisser Weise als wenigstens vorläufige Erlösung empfunden. (Vergleiche das beim

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ersten Satz über Wiederholung Gesagte.) Formal gibt er die Verwirklichung der befriedigenden symmetrischen Idee a — b — a. Ein Fall, wo wir die Unterstützung des inhaltlichen Gedankens durch formale Werte deutlich erkennen können. Daß das Gefühl des Nichtbefriedigtseins der Wunsch nach einem Ausweg, nach Klarheit zwischen den Beziehungen zwischen Takt und Rhythmus ständig wachsen muß, ist deutlich. Gesteigert wird dieser Wunsch noch durch die Ueberleitung von Takt 65—72, wo schließlich durch die unmittelbare Folge der Triolenläufe von Takt 69 an, jedes Gefühl von einer Takteinteilung überhaupt verschwinden muß und demgemäß der Wunsch nach ihr immer größer wird. Nach den dringend eine Antwort verlangenden Noten in Takt 71 und 72 setzt dann in Takt 73 endlich das zweite Thema ein, das eine Lösung des nunmehr schier unüberwindlich scheinenden Problems geben soll.

Der durch das zweite Thema beherrschte ernstere und schönere Mittelsatz (Takt 73—124) stellte in jeder Beziehung den Gegensatz zum ersten Teil 1—72 dar. Er birgt stark melodiöse Werte, auch die Begleitung hat ihrerseits melodiösen Gehalt, rhythmische Schwierigkeiten sind nicht vorhanden. Seinerseits zeigt er wieder die Symmetrie a — b — a. (73—88, 89—106, 107—120.) Dann ein kurzer Abschluß 121—124. Die thematische Durcharbeitung ist so einfach, daß sie nicht weiter besprochen zu werden braucht.

Die Frage ist nur, ob hier wirklich ein gleichwertiger Gegensatz vorliegt und ich glaube, diese Frage kann nicht ohne weiteres bejaht werden. Denn das in Takt 1—72 entwickelte Problem ist, wie wir gesehen haben, so außerordentlich schwierig, daß sein gefühlsmäßiges Aufnehmen beim ersten Hören fast unmöglich erscheint; weil

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nun außerdem der inhaltliche Wert dieses Teiles so absolut nicht problematisch ist, vielmehr sogar eher etwas leer und dürftig erscheint, jedenfalls einen durchaus heiteren Charakter trägt, so bleibt, wenn man das vorher aufgezeichnete takt-rhythmische Problem nicht vollkommen durchschaut, stets ein gewisses unbestimmt unbefriedigtes Gefühl beim Hörer zurück, und hierfür gibt es dann eben keinen Gegenwert; denn wenn man nur ganz allgemein einen Mangel empfindet, aber nicht wenigstens unbewußt das Gebiet sieht, wo er zu suchen ist, oder mit anderen Worten, nur die Sache an sich als problematisch empfindet, dann kann auch die Lösung des Problems niemals die Befriedigung gewähren, die sie nach dem Willen des Komponisten geben sollte, und ein gewisser Widerspruch bleibt trotz allem bestehen. Wir haben hier einen Fall, wo die Unselbständigkeit einer speziell logisch-ästhetischen Untersuchung uns deutlich vor Augen tritt. Logisch befriedigen uns die beiden Gegensätze vollkommen, aber gefühlsmäßig nicht. Das takt-rhythmische Problem ist zu fein und differenziert, um vom Gefühl intuitiv erfaßt werden zu können. Daher ist unser rein gefühlsmäßiges Interesse am ersten und am zweiten Teil nicht gleichartig, aber dieser Zwiespalt liegt rein auf dem Gebiete des Empfindens, nicht des ästhetisch logischen Denkens. Gerade hierbei sehen wir jedoch die methodische Wichtigkeit der formalen Untersuchung, denn einmal logisch verstanden, wird es möglich sein, auch gefühlsmäßig das Problem zu empfinden und zu lösen. Jedenfalls muß hier der reproduzierende Künstler durch eine allerpeinlichste Darstellung dahin wirken, daß der Hörer wenigstens möglichst weit in das Problem eindringt; für ihn ist daher das ästhetisch-logische Erfassen doppelt wichtig, weil er nur hierdurch Anhaltspunkte für die ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

forderte dynamische Bewertung der maßgebenden Stellen gewinnen kann.

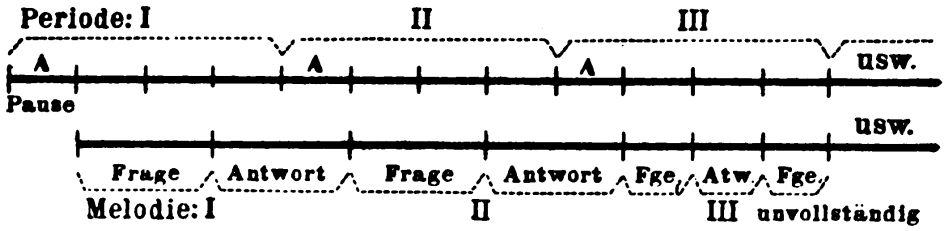
Ueberleitung und Wiederholung sind bis Takt 168 ohne weiteres verständlich. Auf die erneute Darstellung des entschieden schwierigen periodisch-rhythmischen Problems (Takt 23—42) verzichtet Beethoven, vielleicht aus der richtigen Erkenntnis heraus, daß sein Nachempfinden zu schwer ist und die Neuerregung der völligen Spannung dem Satz nur schaden könnte. So wirkt es am Anfang nur episodenhaft und es fällt ihm keine größere Bedeutung zu.

Der Ueberleitung zur Coda, Takt 169—188, fällt durch die neuauftretende Tonart F-dur in Takt 174, sowie durch ihre interessante Rückführung nach G-dur in den Takten 181—184, endlich durch die Betonungsschwierigkeiten in der Oberstimme der Cadenz 185—188 besonderes Gewicht zu, der diesem der Stellung im ganzen wenig bedeutenden Teil an und für sich nicht zukommt. Beethoven will aber überall unser Interesse wachhalten und legt darum auch in diese Episode wieder Probleme hinein, die ihrer Natur nach teils ähnlich den vorhergehenden sind, teils auch bisher ganz fernliegend waren, denn bis auf das H-dur, Takt 23, auf dessen Bedeutung bereits hingewiesen wurde, war die Harmonie bisher außerordentlich einfach gewesen.

Ganz auffällig lang und schwergewichtig ist die Coda (Takt 189—257), die nochmal ganz neue Elemente (Triolenbegleitung) und Probleme bringt. Die melodischen Bestandteile des Frage- und Antwortspiels zwischen Baß und Diskant klingen an gewisse Stellen im zweiten Thema (Takt 82 und 83) an und überraschen uns daher nicht sonderlich. Wiederum steht die natürlich rhythmische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

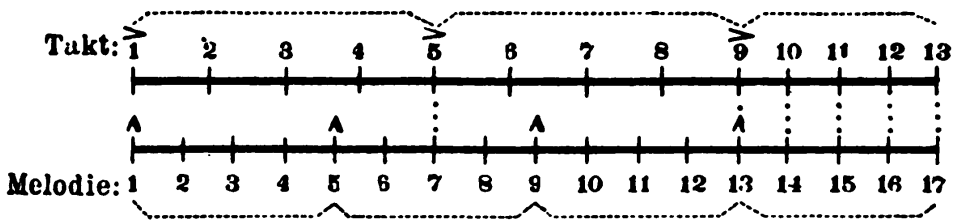
Linienführung in Gegensatz zu der viertaktigen Periode analog Takt 33—42. Nur liegt hier der melodische starke Akzent stets auf dem zweiten Takte der Periode (nicht dem dritten wie vorher). Der Gegensatz stellt sich also in der Form dar:



Allerdings ist das Problem hier viel leichter zu erkennen, denn unser periodisches Empfinden wird durch die Begleitung in der rechten Hand dauernd wachgehalten. Sehr fein ist die Ergänzung des fehlenden Taktes: Takt 209, der melodisch noch zur vorhergehenden Periode gehört, wird in die nächste als erster Takt mit hineingezogen, so daß diese jetzt aus 2 zweitaktigen zu bestehen scheint.

In der folgenden achttaktigen Periode hat sich der problemhaltende Gegensatz etwas verschoben. Melodisch empfinden wir in den 8 Takten in $^3/_8$-Takt, 12 im $^2/_8$-Takt.

Daraus ergibt sich wiederum ein Zwiespalt zwischen der natürlich rhythmischen und der taktlich-periodischen Betonung. Die beiden fallen nur im 1., 4., 7., 10. melodischen Akzent zusammen, während 3 und 9 unbetont bleiben, erst beim 13. (209) fallen wieder zwei Hauptakzente zusammen und hierdurch ist dann die viertaktige abschließende Periode eingeleitet.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Takt 189—212 werden in Takt 213—236 wiederholt, lediglich unter symmetrischer Vertauschung von Diskant und Baß in der Melodie und daraus folgender entsprechender Verschiebung der Begleitung. Im ganzen genommen behält durch die ausgesprochen taktlich-periodisch orientierte Begleitung auch das taktliche Element die Oberhand und dies löst jetzt das Problem des Satzes endgültig; um den schließlichen Sieg des primären Elementes noch mehr zu betonen, wird zum Schluß das erste Thema noch einmal unter Zugrundelegen dieser Begleitung gebracht. Die melodisch-rhythmischen Elemente sind jetzt vollkommen in den Hintergrund gedrängt, wir hören und empfinden sie überhaupt nur noch deshalb, weil sie uns aus dem früheren Verlauf des Satzes vertraut sind. Würden diese Schlußtakte den Satz einleiten, so müßten sie uns vollkommen sinnlos vorkommen. Eine interessante Note bekommt dieser Schluß noch durch das sf. auf dem cis, wodurch das melodische Element besonders hervorgehoben wird. In dessen wechselgesangartig ausgeführten Wiederholung verklingt der Satz beruhigend und harmonisch.

Es ist Zufall, daß ich als Repräsentant der Werke der ersten Periode gerade die G-dur-Sonate gewählt habe, jede andere hätte denselben Dienst geleistet. Es ist ganz charakteristisch, daß man unter diesen ersten Sonaten noch keine besonderen Lieblinge hat; wir haben es hier einstweilen noch mit einer rein stilistischen Kunst zu tun, d. h. wir lieben wohl diese Werke im allgemeinen, eben ihren Stil, aber wir lieben noch nicht jene individuelle Schönheit der späteren Werke.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nehmen wir einmal an, Beethoven wäre gestorben, nachdem er die As-dur-Sonate geschrieben hatte. Würden wir ihn dann schon als Tonheros feiern, in dem Künstler und Mensch in solch wundervoller Weise vereinigt war? Ich glaube es nicht. Aber als großer Musiker würde er uns auch schon aus diesen Werken erscheinen. Unser Interesse ihm gegenüber würde ein ähnliches sein, wie unsere Liebe zu Mozart und Haydn. Wir lieben alle ihre Werke in gewisser Weise, ohne eins besonders zu bevorzugen. Wir lieben ihren Stil. Und ebenso würden wir Beethovens Stil als etwas ganz Neuartiges erkennen, wir würden seinen künstlerischen Ernst bewundern, uns von seinen Problemen vielleicht im höchsten Grade angezogen fühlen, aber wir würden das einzelne Werk in unserem Empfinden noch nicht so aus der Masse der übrigen hervorheben oder auch nur hervorgehoben empfinden, wie dies bei ihm später der Fall ist. Es ist ganz auffällig, wie ähnlich in ihrem Empfindungsgehalt die einzelnen Werke der ersten Periode sich untereinander sind. Für die Sonaten braucht man lediglich drei Gruppen, die untereinander noch nicht einmal so verschieden sind: wir unterscheiden die anmutig leicht bewegten: Nr. 2, 6, 10; dann die etwas breiter angelegten und noch weniger individuellen: 3, 4, 7, 9, 11; endlich die stürmischen leidenschaftlichen: 1, 5, 8.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf die Bevorzugung der Tonart c-moll als Ausdrucksmittel dieser stürmischen Leidenschaft hinweisen, der wir später oft begegnen werden. Beethoven betrachtete die Tonarten als ganz spezifisches Mittel, bestimmte Stimmungsgehalte wiederzugeben. Ein Vergleich der in F-dur, d-moll, As-dur und namentlich der c-moll geschriebenen Werke macht das unzweifelhaft.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Und auch folgendes ist zu berücksichtigen. Für den Gesamteindruck bestimmend ist fast immer der erste, reichgegliederte Satz. Selten daß einmal der zweite oder dritte Satz zu ihm in einer notwendigen Beziehung steht. Ihre Schönheit ist Selbstzweck und da durch das Vorherrschen eines einheitlichen Stils schon sehr untereinander wertgleiche Sätze geschaffen sind, kann man sie ohne weiteres zu einer Einheit in der Form einer Sonate zusammenfassen. Man versuche einmal einzelne Sätze in diesen Sonaten zu vertauschen, man wird ohne weiteres sehen, daß es keine innerlich begründete Schwierigkeit bietet.

Und nicht nur die Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen ist noch nicht notwendig, auch innerhalb der Sätze finden wir oft Partien, deren Zusammenhang mit dem Vorausgehenden und dem Folgenden wir noch nicht als notwendig empfinden. Es ist ein Charakteristikum der stilistischen Kunst, daß das unmittelbar Gehörte wichtiger ist als der geschlossene Gesamteindruck des Werkes, auf den es bei der individualistischen späteren Kunst Beethovens fast allein ankommt. Eine stark musikalisch logische Beziehung der einzelnen Abschnitte untereinander gehört auch schon in der ersten Periode zum Wesen Beethovenscher Kunst, aber einstweilen nur zum stilistischen, noch nicht als Ausdrucksmittel individueller Schönheit. Daher kommt es, daß wir in diesen Werken die Gegensätze zwar nicht als zu schroff empfinden, wohl aber als zu unverbunden durch eine ganz einheitliche notwendige Beziehung, die einen ganz bestimmten Endzweck mit absoluter Sicherheit herbeiführt. Der pulsierende Herzschlag fehlt noch, der innerliche durchgehende Rhythmus, der die anfangs angeschlagene Saite unseres Empfindungslebens nicht wieder zum Verklingen kommen läßt, sondern ihre Schwingungen stets lauter und stärker

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

werden läßt, bis sie alles übertönt, was im zeitlichen Verlauf des Werkes noch an unser Ohr klingt. Als Beispiel hierzu möchte ich zwei höchst charakteristische Stellen anführen. Man vergleiche den fünften Takt des letzten Satzes der ersten Sonate mit dem Eintritt des zweiten Themas im ersten Satz der Waldsteinsonate (Takt 35). Bei beiden findet ein ziemlich plötzlicher Uebergang von schnellen zu langsameren Notenwerten statt, aber während wir im ersten Fall nur mit Mühe dem ziemlich unvermittelten Wechsel folgen können, bewirkt in der C-dur-Sonate die vorangehende verlangsamende Vorbereitung, daß der innere Herzschlag auch keinen Takt aussetzt und wir empfinden die halben Noten als ebenso bewegt, wie die vorangehenden Achtel und Sechzehntel.

Es ist auch auffällig, in wie starker Weise Beethoven oft in den Werken der zweiten Periode einen durchgehenden Rhythmus während des Verlaufs des ganzen Satzes erklingen läßt und dadurch eben die Grundstimmung in einem ganz ungeheuren Maße einheitlich gestaltet, trotzdem durch andere Werte auf dieser Grundlage die allergrößten Gegensätze geschaffen werden können Man vergleiche hierzu den Trauermarsch und den letzten Satz der As-dur-Sonate op. 26, den ersten und auch letzten Satz der Sonate in cis-moll (der sogenannten Mondschein-Sonate), den zweiten Satz der G-dur-Sonate 31,1, den letzten der d-moll-Sonate 31,2, das Scherzo und den letzten der Es-dur-Sonate 31,3, den letzten Satz der F-dur-Sonate op. 54 und der Appassionata, das Presto alla tedesca op. 79, um nur eine ganz geringe Anzahl von Beispielen zu nennen. Zu diesem Kunstmittel findet man in der ersten Periode doch nur Ansätze, namentlich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im ersten Satz der vorher analysierten G-dur-Sonate, ebenso auch in der folgenden B-dur-Sonate; hierdurch leiten beide bereits zur zweiten Periode über. Von der durchgehenden Triolenbewegung in den kleinen Trios der dritten und vierten Sonate kann hier natürlich abgesehen werden. Und man kann sogar sagen, daß eher viele Sätze bedeutend an Einheitlichkeit gewinnen könnten, wenn Beethoven auf eine allzu reichliche Veränderung der bestimmenden Notenwerte verzichtet hätte. Aber andererseits liegt in dieser gewissen Unsicherheit des künstlerischen Ausdrucks auch ein sehr großer Reiz dieser früheren Werke, die etwas leichteres, schwebendes, fast möchte ich sagen frührenaissancehaftes hierdurch erhalten. Man empfindet oft noch ein gewisses Suchen nach Ausdruck, ein Probieren von Möglichkeiten aller Art. Beethoven steht noch nicht ü b e r seinen Werken, sondern i n ihnen, er schafft und gestaltet noch nicht mit der souveränen Freiheit des Fürsten, er arbeitet wie ein tüchtiger, phantasievoller Handwerker, der den freischaffenden Künstler in sich wohl fühlt, aber trotzdem dem, was in ihm gährt, noch nicht jenen hinreißenden Ausdruck verleihen kann, der später alles vergessen läßt, was Mittel ist und nur noch den inneren Blick auf das Wesentliche, den Stimmungsgehalt, den Ausdruck einer bestimmten Empfindung, den Inhalt lenkt.

Wenn wir diese Werke der zweiten Periode mit ihrem unendlich differenzierten Inhalt zu erfassen suchen, muß unsere Fragestellung wesentlich anders lauten, wie bei der kritischen Betrachtung der früheren Werke. Hier hatten wir zu untersuchen, was für formale Mittel wendet Beethoven überhaupt an, welche bevorzugt er, welche Probleme sieht er in der Hauptsache, aus welchen Werten setzt sich sein Stil zusammen? Jetzt lautet unsere Frage:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Durch welche Mittel ist die Einheitlichkeit des Gesamtwerkes erreicht, welche formalen Werte dienen zur Verkündigung des differenzierten Stimmungsgehaltes, aus welchen Gefühlswerten setzt sich dieser zusammen?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Periode

Es kann kein Zweifel sein, daß der Zweck dieser Sonate und namentlich des ersten Satzes in der Verwirklichung eines ganz bestimmten Gefühlsinhaltes zu suchen ist. Wir haben bei ihr wie kaum bei einer anderen den Eindruck von strengster Geschlossenheit, bei der auch keine Note ohne einen bestimmten Zweck ist, von einem ganz unmittelbaren Ansprechen bestimmter Gefühlskräfte in uns, und gerade ihr erster Satz hat Anlaß zu Deutungen und Unterlegung von Programmen allerschlimmster Art gegeben. Man nennt sie „Sturmsonate", „Frage an das Schicksal", und namentlich in den beiden eingeschobenen Rezitativen beim Anfang der Wiederholung findet das Poetisieren seinen Tummelplatz. Es sei noch einmal wiederholt, daß hier wie überhaupt das Unterlegen bestimmter poetischer Gedanken oder Bilder vollkommen falsch ist, denn diese Sonate wirkt ebenso wie alle anderen Werke Beethovens nur auf das spezifisch musikalische Gefühl.

Aber andererseits muß zugegeben werden, daß die ganz außergewöhnlich starke Intensität ihrer Wirkung geradezu dazu einlädt, bei ihrer Erklärung analoge Assoziationen zu Hilfe zu nehmen, denn ihr Wert besteht zweifellos in der Erregung einer ganz außergewöhnlich starken und einheitlichen Stimmung, es ist darum ebenso

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verkehrt wie ein leichtfertiges Interpretieren, diesen Inhalt ganz abzuleugnen und in ihr nur die Verwirklichung bestimmter formaler Probleme zu sehen. In diesen Fehler ist aber August Halm in seinem in vieler Beziehung sehr bedeutendem Buch: „Von zwei Kulturen der Musik" verfallen, der auf S. 38—80 eine sehr ausführliche und nach formalen Werten hin ausgezeichnete Analyse gibt. Seine Abwehr gegen die poetische Analyse Paul Bekkers ist ausgezeichnet, aber er fällt nach der anderen Seite hin ins Extreme und will eine inhaltliche Wirkung, d. h. eine unmittelbare Anregung des Gemüts überhaupt nicht zugeben. Das ist ohne Zweifel wieder viel zu weit gegangen und sein Standpunkt, konsequent angewandt, würde die Musik im Grunde nur noch zu einem Feld musikalisch-logischer Betätigung machen. Es würde hier zu weit führen, sein Werk ausführlich zu besprechen und in einzelnen Punkten zu widerlegen. Sein kurzes Erwähnen sollte nur dazu dienen, uns vor dem Extrem zu behüten. Wir wollen den Hauptwert zweifellos im Inhaltlichen, und zwar in der Gesamtwirkung suchen, dem sämtliche Einzelheiten untergeordnet sind und in ihrer Gesamtheit den Inhalt verwirklichen, wir wollen aber versuchen, den Inhalt musikalisch und nicht poetisch im engeren Sinne zu erfassen, und dazu werden die im ersten Teil deduzierten Kategorien das Mittel sein. Die formale Untersuchung wird sich darauf erstrecken, festzustellen, durch welche spezifisch formal-musikalischen Werte der Inhalt verwirklicht wird.

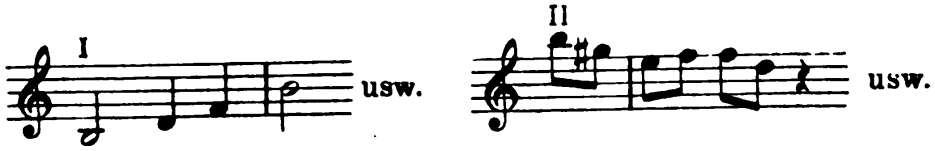
Am Schluß des ersten Satzes wird jeder Hörer das Gefühl von Unbefridigung haben, und zwar deshalb, weil er im Verlauf des Satzes empfunden hat, wie eine gewaltige Kraft nach einem Besitz strebt, den sie nicht erreichen kann. Weil wir es nun hier mit einer in aller-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stärkster Weise reflektierenden Kunst zu tun haben, so wird sich auch der Hörer mit dem dargebotenen Inhalt stark reflektierend, d. h. subjektiv beschäftigt haben und wird sein eigenes Gefühl mit dem dargebotenen Inhaltswert fast vollkommen identifiziert haben. So wird sein endliches Gefühl dahin gehen, daß er selbst eine Kraftanstrengung allerstärkster Art gemacht hat, um etwas zu erreichen, aber durch irgendwelche opponierenden Kräfte an der Besitzergreifung gehindert ist. Also haben wir es mit dem allerausgesprochensten Gefühl des Nichtbesitzes zu tun. Und zwar des Nichtbesitzes von einem entschieden hohen Wert, der ein würdiger Preis des Strebens gewesen wäre, der also auf der Seite des Erhabenen liegt. Dies erstrebenswerte Erhabene ist aber nicht erreicht worden, sondern der Schluß läßt keinen Zweifel darüber, daß hier ein starker Wille, und zwar unser eigener starker Wille unterlegen ist. Dies wird in uns das Gefühl der tragischen Trauer auslösen, und zwar einer energischen, nicht trostlosen Trauer, denn wenn der Wille auch unterlegen ist, so ist er doch nicht besiegt, er kann in einem anderen Fall sehr wohl noch etwas erreichen und wird sehr wahrscheinlich später, wenn er eine allzugroße Heftigkeit in seinen Aeußerungen abgelegt hat, auch sogar ein anderes erhabenes Ziel erreichen können. Hierdurch ist die Kontrastwirkung des zweiten Satzes bereits im Keim gegeben. Endlich ist noch zu berücksichtigen, wie stark die beiden letzten Kategorien der Intensität des Tempos und des Klanges zur Intensität des vorher analysierten ästhetischen Scheingefühls der energischen Trauer beitragen. Das Tempo schwankt ganz offensichtlich zwischen zwei Extremen, dem fragend langsamen Largo und dem überheftigen Allegro, beide Gegensätze verstärken sich wechselseitig so sehr, daß wir jeden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einzelnen intensiver empfinden, als er an und für sich auf unser Gefühl wirken würde, und so ist es möglich, auch noch in anscheinend so extremschnellem Tempo Einzelheiten deutlich zu erfassen. Auch die Intensität der klanglichen Wirkung ist außerordentlich groß und ebenfalls durch gegenseitige Kontrastwirkung gesteigert. Wir brauchen nur an den Gegensatz des ersten und zweiten Allegrothemas

21 

usw. gegen die beiden Rezitative denken, um das Gesagte deutlich zu empfinden. Und zwar handelt es sich nicht nur um den inhaltlichen starken Gegensatz, sondern um die gegenseitige Verstärkung der Intensität in ihrer Wirkung auf das Gefühl. Wenn wir nach dem Vorausgegangenen den Inhaltswert des Satzes auf eine kurze Formel bringen wollen, so müßte diese ungefähr lauten: Der Satz erweckt in uns das außerordentlich intensive Gefühl der tragischen Trauer, die sich aber eher in eine Tat umsetzen wird, als sich dumpfer Resignation hinzugeben.

Es leuchtet ein, daß dies Gefühl der energischen tragischen Trauer keine einfache, sondern eine aus verschiedensten Gegensätzen zusammengesetzte Empfindung ist und wir werden zunächst diese Gegensätze bei der analytischen Untersuchung aufzusuchen und festzustellen haben. Es sei gleich bemerkt, daß der gegensätzliche Wert notwendig in einem Inhaltswert zu suchen sein wird, weil er ja in der Konfliktseinheit auch unmittelbar auf das Gefühl wirkt, keinesfalls haben wir es also mit dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kontraſtieren zweier formaler Werte, wie im letzten Satz der G-dur-Sonate zu tun, die, bevor ſie auf das Gefühl wirken, bereits als Einheit perzipiert werden und ſo nur zur lebendigen Charakteriſtik dieſer Einheit dienen. Die beiden hier vorhandenen Gegenſätze finden wir am reinſten in einer Gegenüberſtellung des zweiten Themas Takt 41—54 mit den Rezitativen; aus dieſer Gegenüberſtellung mag ihr wechſelſeitiger Charakter abgeleitet werden. Im zweiten Thema ſehen wir ſozuſagen eine in Bewegung umgeſetzte Kraft ohne jeden Inhalt, d. h. ohne jede Richtung auf das Schöne. Wir ſind ja bei Beethoven ſchon viel an unſchönen Themen gewohnt, aber ſo etwas wie dieſes zweite Thema ſtreift hart an die Grenze des äſthetiſchen Unzuläſſigen an. Es rechtfertigt ſich überhaupt nur durch ein ungeheuer ſtarkes Gegengewicht, das wir auch wirklich in der reinen Melodie der Rezitative erblicken können. Aber was dieſe Rezitative an Inhalt gewonnen haben, das haben ſie an Kraft eingebüßt. Sie ſind abſolut unverwendungsfähig, ſchwach, haltlos. Man denke ſie ſich als erſtes Thema in einem Allegro, ja man denke ſie ſich nur als begeitete Melodie eines Adagio, ſofort ſieht man ihre ganze Unſelbſtändigkeit ein; ſie können eben nur als unbegleitete Rezitative in Betracht kommen, aber hier ſehen wir dann auch namentlich in ihrer kontraſtierenden Eigenſchaft zum Vorhergehenden und Folgenden ihre ganze Schönheit. Und weil ſie ſchön ſind, wenn auch ſchwach, weil ſie auf das Ideal der Tonkunſt gerichtet ſind, wenn ſie es auch nicht erreichen können, darum lieben wir ſie und darum macht ſich unſer Gefühl innerlich zu ihrem Anwalt und leidet, wenn ſie leiden und fühlt ſich beſiegt, wenn ſie unterliegen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In dem Widerstreit dieser beiden Werte, der inhaltleeren, rohen musikalischen Kraft, die uns abstößt, und der untermächtigen Schönheit, die wir trotz ihrer Schwäche lieben, haben wir den Inhaltswert des Satzes zu sehen. Und wieder können wir eine wichtige Beobachtung machen über den Charakter des Problems. Beide Elemente scheinen für sich ihre Berechtigung zu haben, wenngleich sich hier unser Interesse von vornherein mehr dem einen zuneigt, und jedes für sich allein würde unproblematisch, wenn auch unbefriedigt sein, erst aus dem K o n f l i k t beider geht der positive Gehalt hervor, durch ihn, nicht durch eins der Elemente oder beide für sich wird unser gefühlsmäßiges Interesse erregt, und auf diesen Konflikt, auf das Siegen oder Unterliegen des einen oder des anderen muß sich unsere analytische Untersuchung erstrecken, die wir jetzt nach Feststellung der Grundlagen in Angriff nehmen können.

Die äußersten Verwirklichungen der beiden Gegensätze in der Intensität des zeitlichen Empfinden, die vorher bereits erwähnt wurden, fallen mit den beiden Inhaltsgegensätzen zusammen. Unser temporales Empfinden ist beim zweiten Thema bis zu äußerster Anspannung emporgeschnellt, bei den Rezitativen wird es zur größtmöglichen Verlangsamung. (Dabei muß wohl beachtet werden, daß, mit dem Metronom gemessen, das Zeitmaß gar nicht sonderlich groß oder klein zu sein braucht, sondern nur die Intensität des unmittelbaren Gefühls in Betracht kommt.) Der oben festgestellte Kampf der beiden Elemente wird sich also vor allem in einem Kampf zwischen dem Willen zum schnellen und dem Willen zum langsamen Empfinden äußern und dieses wird zunächst zu untersuchen sein. Eine merkwürdige Beobachtung, die ich fast regelmäßig beim Spielen dieser Sonate mache,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

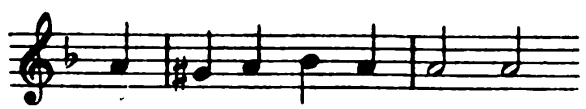
hat mich auf die Bedeutung dieses Tempokonflikts erst aufmerksam gemacht. Ich habe mich nämlich niemals so ganz einverstanden mit dem Tempo erklären können, das ich selbst für die einzelnen Partien des Allegro nahm, und namentlich das Einsetzen des Themas in den Takten 21 ff. befriedigte mich niemals ganz, während sämtliche Largostellen und auch das zweite Thema ihr Tempo sozusagen in sich selbst trugen. Ich kam schließlich darauf, daß dieses Unbefriedigtsein die Folge des Widerstreites zweier heterogener Elemente sei, die als Einheit perzipiert werden, und daß es gerade als prägnanter Ausdruck dieses Widerstreites hervorzuheben sei. Beethovens Werke verlangen starke Tempomodifikationen, die bereits nahe an die Grenze des im Rahmen des „Klassischen" Möglichen herangehen.[1]) Diese Modifikationen so zu gestalten in Steigerung und Abschwächung, daß etwas scheinbar Natürliches herauskommt, verlangt ein ganz genaues Eingehen auf die tempobegründenden Faktoren, und weil diese Frage von fundamentaler Wichtigkeit für den Satz ist, so sei sie in der Analyse an erster Stelle behandelt.

In der Einleitung (Takt 1—21) stehen sich die beiden Extreme ziemlich rein gegenüber. Das Langsame kommt in Takt 1, 2, 7 und 8 ganz rein zum Ausdruck, das Schnelle im Takt 13—16. Dagegen haben wir in den übrigen Takten, 3—6, 9—12, 17—20 bereits einen Kampf, denn die begleitenden Baßakkorde stellen sich als hindernde Momente zur Schnelligkeit dar, gehören also dem langsamen und nicht dem schnellen Prinzip an. In der ersten Periode 3—6 lassen sie das Schnelle noch gar nicht zur vollen Ent-

[1]) In seinem ausgezeichneten Aufsatz „Über das Dirigieren" stellt R. Wagner diese Forderung der Tempoveränderung zum sinngemäßen Hervorheben des Melos mit überzeugender Schärfe auf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

faltung kommen, sondern es gelingt ihnen, es noch einmal zum Adagio Takt 6 zurückzubringen. Dieser Versuch schlägt beim zweiten Male fehl und im 13. Takt hat das Schnelle sich völlig von der Herrschaft freigemacht, es stürmt vier Takte ganz ungehindert dahin und erst in Takt 16 gelingt es dem Gegenelement, ihm gleichsam in die Zügel zu fallen und die synkopierenden fz.-Akzente hemmen seine Kraft derart, daß in Takt 21 das erste Thema, welches vollkommen dem ersten Prinzip zugehört, sich durchsetzen kann und scheinbar jedenfalls der Bewegung Herr wird. Diese nimmt aber trotzdem mit stürmischer Kraft ihren Fortgang und so ist denn in dem Sichdurchsetzen beider Prinzipien in derselben Einheit die Vorbedingung zu dem Konflikt gegeben, der sich jetzt entspinnen muß. Es leuchtet aber jetzt schon ein, daß das langsame Element schwächer ist und unterliegen muß, daß es nur noch retardierend wirken kann, denn es hat seine ursprüngliche Wirkungskraft, die es nur in der langsamen Frage des Largo hatte, bereits aufgeben müssen, während die Schnelligkeit des zweiten sich noch in der Triolenbewegung vermehrt hat. Man könnte einwenden, daß es hier gar nicht mehr tätig ist, denn eine begleitende Triolenbewegung kann doch kaum mehr als selbständiges Element gelten, es ist aber doch noch da, und zwar in seinem eigentlichsten Wesen, denn gerade hier wirkt es als inhaltsleere Kraft nur noch forttreibend, während das erste Prinzip aufzuhalten strebt, und zwar in zwei Gestalten, einerseits in den kraftvolleren d f a d (der größten Kraftäußerung, der das Largoelement überhaupt fähig ist), andererseits in dem bittenden Adagiomotiv

22  (vergl. auch Takt 6).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beide überstürzen sich aber mit übergroßer Heftigkeit und beide verlieren an Kraft; das erste, indem es sich verleiten läßt, harmonisch immer steilere Höhen zu erklimmen und sich von dem seiner Kunst sicheren d-moll zu entfernen, das bittende, indem es gar nicht zum vollen Aussprechen der ihm anvertrauten Worte kommt, sondern gleichsam durch sf-Schreie nur noch dazwischen rufen kann, was es sagen will. In Takt 38 haben beide ihre Kraft eingebüßt, das in Takt 41 ff. einsetzende zweite Thema kann sie wenigstens für eine kurze Zeit als quantité négligeable abtun und seiner leeren Kraft ungehindert freien Lauf lassen. In Takt 51 und 52 ist die stärkste Herrschaft des zweiten Elementes erreicht, nachdem es mit der schattenhaften Erinnerung des bittenden

Adagiomotivs im Baß 23

auch noch fertig geworden ist, und zwar in einer sehr ungenierten Weise, indem es das Motiv nämlich harmonisch in Takt 44 und 45 überhaupt nicht beachtet, sondern selbst die ärgsten Dissonanzen nicht scheut, um nur die lästige Begleitung loszuwerden. Und wirklich erlebt es seinen Höhepunkt und darf einen Moment ungehinderte Freiheit genießen. Takt 51 und 52.

Bis zu diesem Takt muß also die temporale Intensität ständig wachsen, und zwar in einer einheitlich ruhigen Linie. Diese wird man am besten erreichen, wenn man das erste Thema Takt 21 verhältnismäßig langsam nimmt und von hier ab das sozusagen gesparte Tempo in kleinen Zuschüssen auszahlt, bis endlich die ganze Summe von intensiver Kraft in Takt 51 verausgabt ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In Takt 53 wird die fast ungebunden einherstürmende Kraft wieder aufgehalten, ähnlich wie in Takt 16, und nun beginnt die absteigende Linie der Intensität des Tempoempfindens. Die Bewegung wird gehemmt und wir haben in Takt 54—73 das Gefühl, als ob beide Elemente erbittert miteinander kämpfen, ohne daß eins zum Sieg gelangt. In Takt 61 ein kurzes, müdes Voneinanderablassen, Takt 63 Wiederaufnahme des Kampfes, Höhepunkt Takt 67, von da ab Nachlassen. Jeder Gegner ist dem andern gewachsen, beide ermatten. Die bewegte Baßfigur Takt 68—73 ist kraftlos, aber selbst diese schwache Bewegung kann nicht mehr von der Oberstimme aufgehalten werden, sondern beide vereinigen sich in den wechselgesangsartigen Abschluß Takt 74—84, in denen sich die völlige Kraftentschöpfung beider Elemente als eine scheinbare Vereinigung in Schönheit darstellt. Scheinbar nur deshalb, denn wir fühlen schon, daß der Kampf nur ruht, aber keineswegs zu Ende ist. Es ist in der Intensität des Tempoempfindens ein Tiefstand erreicht, aber kein Abschluß. (Daß die absteigende Linie 55—85 der aufsteigenden 21—55 auch in der Ausführung entsprechen muß, ist selbstverständlich.)

Takt 85—91 (ich zähle mit Uebergehung der „Schluß I" Takte) bringen ein Wiederaufleben der Kraft beider; der Kampf kann von neuem beginnen. Das Largo fordert sozusagen dreimal zum Kampf heraus, — die Bedeutung der harmonischen Bestandteile der einzelnen zweitaktigen Perioden wird später zu zeigen sein — erst beim drittenmal nimmt das zweite Prinzip den Kampf an, und zwar mit einer ganz unglaublichen Stärke diesmal, das Herumplänkeln des ersten Teiles fällt weg. Und jetzt ist es wichtig festzustellen, daß der eigentliche Kontrast mit den Werten des Largo im Allegro nur die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rasche Triolenbewegung ist, die hier auch ganz besonders stark wirkt. Das Baßthema ist wieder nur in der Rolle des retardierenden Momentes genau wie vorher zu sehen, und die weitere Entwicklung bis 119 zeigt es, diese Rolle ganz analog dem ersten Teil durchzuführen. Erwähnt muß hierbei noch die klangliche Intensität werden, die hier bis zum äußersten gesteigert ist. In Takt 119 würden wir eigentlich eine analoge Stelle zum zweiten Thema vermuten, aber Beethoven unterläßt dies, wie ich glaube, diesmal rein aus Gefühlsrücksichten, formale könnten nicht maßgebend sein, denn wenn man das zweite Thema hier transponiert spielt, sieht man ohne weiteres, daß es recht gut paßt. Beethoven will aber das zweite Thema nicht in seiner Ungebundenheit bringen, er will den Kampf abwechslungsreicher und damit eindrucksvoller gestalten und darum läßt das erste Prinzip das zweite sozusagen keinen Augenblick los und beide ermatten daher schneller als vorher. Aber eine gewisse Oberhand des ersten glauben wir doch zu bemerken. Erwähnenswert ist, wie in die Trennung der Stimmführung zwischen rechter und linker Hand in Takt 128—130 die temporale Intensität sozusagen mechanisch zurückgeschraubt wird, denn der Deutlichkeit halber zwingt diese Stelle an und für sich schon zu langsamerem Spielen.[1]) In Takt 141 beginnt nun die Wiederholung des ersten Teiles, die aber namentlich durch die Rezitative und durch das fast unmittelbar darauf einsetzende zweite Thema mit Uebergehung der Stelle Takt 21—41, sehr unregelmäßig ist. Auf die Bedeutung dieser Unregelmäßigkeit, in der hier eine inhaltliche Steigerung liegt, sowie auf die rein musikalische Bedeutung der Rezitative kann erst später

[1]) Hierauf, wie auch auf vieles andere, hat mich die Halmsche Untersuchung aufmerksam gemacht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eingegangen werden; hier haben wir es einstweilen nur mit der temporalen Intensität zu tun, und für diese können wir feststellen, daß beide Prinzipien in einer ganz eingehenden Breite zu Wort kommen, das langsame in Takt 141—157, unterbrochen allerdings von der kurzen Abwehr 147 ff., dann das schnelle inhaltlose in Takt 157—169; erst hier geraten beide wieder in Konflikt miteinander. Diese Steigerung in der temporalen Ausdehnung gegenüber den zwei kurzen Largostellen am Anfang findet ihren Uebergang in der dreimaligen nicht unterbrochenen Frage bei Beginn der Durchführung, so daß also hierin jetzt ein Höhepunkt erreicht ist; diesen musikalisch zu begründen, wird eine spätere Aufgabe sein. Von Takt 169 verläuft die Wiederholung dann normal. In unserem Gefühl tritt aber insofern eine Aenderung ein, als die Empfindung der Ermattung stärker betont wird, deshalb, weil der vorausgehende eigentliche Kampf kürzer war. Diesmal, wo diese Erschöpfung nun zum drittenmal eintritt, werden wir wohl endgültig an sie glauben müssen und dies bestätigt der Schluß. Die drei d in Takt 215, 216 erwecken zunächst den Anschein, als ob sich der Kampf nochmal erheben könnte, aber es ist bei beiden Gegnern jetzt die letzte Kraft darangesetzt. Der Satz fällt in ein dumpfes p. zurück und verklingt tragisch bis zum letzten Akkord.

Betrachten wir zurückblickend das eben Gesagte, so ergibt sich uns sozusagen eine mit Inhalt zu erfüllende Form. Wir können wie immer drei große Partien unterscheiden, die untereinander im Aufbau gewisse Gleichheit aufweisen, während ihre Proportionen verschieden sind. Ein dreimal wiederholter Kampf zweier Prinzipien findet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in dieser Sonate statt. Jeder beginnt sozusagen mit einer Herausforderung desjenigen, mit welchem wir unser Gefühl identifizieren. Jedesmal wird es mit einer überlegenen Macht im Kampf verwickelt, unterliegt einen Augenblick, rafft sich dann wieder auf und dreimal gelingt es ihm, den Gegner zu ermatten und seinen Sieg aufzuhalten, jedesmal geht es aber geschwächter aus diesem Kampf hervor, bis endlich zum Schluß vollkommene Erschöpfung beider Elemente eintritt.

Wie dieser hierdurch gegebene Gesamtinhalt, der aber im einzelnen noch leer ist, mit Einzelwerten erfüllt wird, oder vielmehr, wie diese Einzelwerte den Gesamtinhalt ausmachen, wird jetzt zu zeigen sein. Als derartiger Einzelwert wird vor allem die Harmonie ins Auge zu fassen sein, dann auch die Art, wie Bewegung entsteht und aufgehalten wird. Dieser letztere Gesichtspunkt ist aber schon zum großen Teil in der vorausgehenden Analyse miterledigt worden, denn die Intensität der Tempoempfindung ist in der Hauptsache von der mehr oder weniger großen Gebundenheit oder Ungebundenheit, danach von der potentiellen Energie der Bewegung abhängig. Melodische Themen sind wenig vorhanden (mit Ausnahme der Rezitative natürlich), ebenso bedarf die Beziehung von Takt und Rhythmus keiner besonderen Untersuchung, nur die verschiedenen „sf" werden im Anschluß an diese formale Kategorie zu betrachten sein. —

Mit dem gebrochenen A-dur-Akkord, dem aber die tiefste Tonika fehlt, führt uns Beethoven gleich im ersten Anfang in medias res. Als Frage erscheint dieser Akkord in zweierlei Sinne, zunächst natürlich durch das Aufwärtsgleiten des Akkordes, das einem intensiven Heben der Stimme entspricht, dann aber auch durch die unbe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dingte Forderung nach harmonischer Veränderung. Zum Vergleich sei der Anfang der G-dur-Sonate angeführt. Auch hier sahen wir in den ersten Tönen eine harmonische Unbestimmtheit, aber wir hörten in der Sicherheit, daß durch die dort vorhandene Bewegung die Harmonie alsbald mit Bestimmtheit festgelegt werden würde. Anders hier; das Largo kann das erwartete d-moll nicht herbeiführen, ihm fehlt die Kraft; aber die Bewegung, die wir erwarten und herbeiwünschen müssen, ist zugleich dem Charakter des Largo so entgegengesetzt, daß wir sie schon im voraus als feindliche Macht empfinden. Trotzdem können wir vermuten, daß, wenn sie einsetzt, das Largo sozusagen an ihr seine Kraft stählen wird. Und so erscheint der plötzliche Uebergang zum Allegro gerechtfertigt, indem er die aus sehr komplizierten Gefühlen bestehende Erwartung erfüllt. Wohlbemerkt, wir erwarten nicht etwa einen sofortigen Sieg des Largos, sondern den K a m p f mit der geforderten Bewegung. Sowie dieser einsetzt, kann auch die geforderte Tonart d-moll erreicht werden, aber das rasche Element will nicht bei ihr bestehen bleiben; und wir sehen in den folgenden anscheinend so einfachen Takten sich einen bereits höchst komplizierten Kampf entwickeln. Die linke Hand (retardierendes Prinzip) will das d-moll festhalten und wird nur widerstrebend genötigt, in den tieferen Noten heraufzugehen, wobei es das a als Stützpunkt behält, das schnelle Prinzip in der rechten Hand, gleitet nur widerstrebend vom a, das es als Ausgangspunkt zu neuem Vorwärtsschreiten nach oben benutzen will, zur Tonika d herab, sucht das a ein zweites Mal auf, als dies auch nichts hilft, springt es anstatt zur Quinte (a) gleich zur Oktave (d) hinauf und zwingt dadurch das Largoprinzip, um wenigstens eine gewisse Festigkeit und Stetigkeit, nach

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der es strebt, zu behalten, dieses d als Dominante aufzunehmen und so anstatt d-moll wenigstens g-moll festzuhalten. Dadurch hat es jetzt die Oberhand gewonnen, denn die Kraft des Allegro ist durch den Oktavensprung einen Augenblick erschöpft und es gelingt ihm nicht noch einmal, denselben Schritt zu vollziehen. Das Largo versucht durch A-dur, wie am Anfang nach d-moll zu gelangen, aber auch das gelingt nicht, weil ihm die notwendige Unterstützung in der oberen Stimme fehlt, die dem feindlichen Allegro gehört; wenn hier der geforderte Vorhalt cis eintreten würde, so wäre sein Sieg entschieden, das d-moll im L a r g o könnte eintreten. Daß es seine Schwäche selbst empfindet, zeigt der Doppelschlag, der wie ein letzter von vornherein unmöglicher Versuch aussieht, die nötige Höhe cis—d zu erreichen. Dadurch, daß nun beide Elemente die Unfähigkeit, ihre Ziele zu erreichen, erkennen, muß der Kampf abgebrochen werden und ein anderer harmonischer Boden aufgesucht werden, auf dem er sich von neuem entspinnen kann.

Die neue Tonart bestimmt wieder das Largo, indem es durch den arpeggierten C-dur-Akkord von neuem zum Kampf herausfordert. C-dur erscheint gerade darum geeignet, etwas neues in harmonischer Beziehung zu geben, weil durch seine Tonika c das cis zerstört wird; wie große Bedeutung dem cis vorher zukam, zunächst als erster Ton der Sonate überhaupt, dann aber auch als geforderter und nicht erreichter Vorhalt in Takt 6 haben wir gesehen; durch das Zerstören seiner Empfindung wird etwas durchaus neues gegeben. Es ist selbstverständlich, daß dieses zweite Aneinandergeraten der Gegensätze sich nicht in derselben Weise abspielen wird wie vorher, beide sind sozusagen vorsichtiger geworden, beide kennen auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schon die gegenseitigen Schwächen. Darum versucht diesmal das Allegroprinzip in der rechten Hand gleichsam mit allen Mitteln aufwärts zu klimmen; die Aufwärtsbewegung beginnt bereits beim dritten Viertel (Takt 8) und erfolgt nicht sprungweise, sondern zunächst in Quartschritten, a-d, b-es, dann cis-h, e-cis, f-d; endlich ist der Oktavensprung f-f genügend vorbereitet, daß er gewagt werden kann, ohne Gefahr zu laufen, alle Kraft an ihm zu verlieren, und wirklich erreicht diesmal das rasche Element durch ihn die befreiende Höhe, erlöst von dem lästigen Retardieren des Basses. Aber auch das Largoelement im Baß geht vorsichtiger als vorher bei seiner Arbeit zu Werke. Ihm muß jeder Schritt nach oben geradezu abgerungen werden, es gibt erst nach, wenn es sieht, daß der Gegner die Position bereits in Besitz hat; jede höhere Note wird dann erst im Baß aufgenommen, wenn sie im vorausgehenden Achtel sich bereits im Diskant gezeigt hat. (Im Takt 9, drittes Viertel d, Takt 10 es.) Takt 11 bringt eine Veränderung, indem im Diskant die Bewegung sich vergrößert, anstatt von es nach e (analog dem Schritt d-es), wird zugleich nach h fortgeschritten; darüber ist nun der Baß gleichsam konsterniert, so daß er den betonten Taktteil 1 unbenutzt läßt und sich dann dazu verleiten läßt, das cis, das im Diskant berührt ist, in den vorigen Akkord g-h-es aufzunehmen, der sich jetzt zum verminderten Septimenakkord g-h-cis-e entwickelt. Als solcher hat er aber nur noch die Macht, gleichsam einen schmerzerregten Ruf auszustoßen, der noch dazu auf den unbetonten Taktteil fällt und daher gar keine potentielle Kraft hat, harmonisches Vermögen besitzt der Baß nicht mehr. Im nächsten Takt wird er zum chromatischen Aufwärtsschreiten geradezu gezwungen und gibt endlich seine letzte Kraft her, um

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aus dem vollständig energielosen und tonartlich unbestimmten verminderten Septimenakkord wenigstens den harmonisch bedeutsameren Quartsextakkord von d-moll entstehen zu lassen, indem er die obere Terz d-f nicht wieder chromatisch fortschreiten läßt, sondern nur den tiefsten Ton gis nach a. Dadurch ist wenigstens für den Baß eine bestimmte Tonart gesichert (und zwar ist es die bedeutsame Tonart d-moll), aber jetzt ist auch seine letzte Kraft erschöpft und er kann den Ansturm des schnellen Elementes nicht mehr aufhalten. Dieses ist aber für sich auch nicht imstande, selbständig ein paar Takte lang zu bestehen; wie das Largoprinzip nur im Kampf gewinnt, sozusagen seine potentielle Energie in kinetische umsetzen kann, genau so wird auch die Kraft des Allegro nur wirksam und bedeutungsvoll, wenn sie ein Objekt zur Betätigung hat. Sonst ist sie überschüssig, leer, gehaltlos und dies zeigt sich in Takt 16—18: das Allegro kann den angefangenen Aufstieg nicht behaupten, es stürzt geradezu herab, wenn es sich sozusagen dagegen wehrt und verliert im Sturz die vorher gewonnene Kraft, so daß das Largo wieder eingreifen kann, und zwar an der Stelle, wo der Boden für das Allegro gefährlich wird, wo es sich dem a, der Dominante von d-moll nähert, die das Largo noch im letzten Akkord mit Beschlag belegt hatte. Dieses a wird jetzt zäh festgehalten (17 und 18) und auch nicht mehr aufgegeben, als das Allegro sich im chromatischen Aufstieg zum letztenmal von der Herrschaft freizumachen versucht.

Auf dem b muß jeder einsehen, daß hier alles vergeblich ist, das a ist jetzt schon zum festbeharrenden Orgelpunkt geworden, und wundervoll ist, wie das Allegro in der fast ratlosen Umkehr selbst den geforderten Vorhalt cis liefert, durch den es dem Baß die Möglichkeit gibt,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

d-moll jetzt endgültig zu bringen, und zwar in einer von ihm vollständig beherrschten Art und Weise; das erste Thema, sozusagen das krafterfüllte Largoprinzip im Allegro, das es jetzt zu beherrschen scheint, setzt ein und damit ist die Einleitung beendet, der eigentliche Kampf beginnt.

Wir müssen an dieser Stelle einen Augenblick rückschauend stehen bleiben, um uns die Wirkung klarzumachen, die der Eintritt des Hauptsatzes (Allegro), des eigentlichen Kampfes, in uns hervorrufen muß. Die genaue, und manchem vielleicht übergenaue Analyse der Einleitung hat gezeigt, wie unsere Erwartung auf den Beginn des eigentlichen Kampfes gesteigert wurde; wir erwarten nicht Sieg, sondern nur Kampf, und sein volles Einsetzen muß in uns eine gewisse Befriedigung auslösen. Darauf beruht das Gefühl des Erreichten, das wir an dieser Stelle empfinden, nicht etwa, weil das d-moll-Thema sich durchgesetzt hat, das ist nur ein scheinbarer Gewinn, denn wenn das d-moll-Thema nicht im verlangsamten Zeitmaß des Largo auftreten kann, so hat es sich eben noch nicht durchgesetzt und hier ist es gezwungen, dem Allegro zu folgen, auf das es lediglich retardierend wirken kann. Also Kampf ist der Inhalt, wenn wir ihn einheitlich erfassen wollen, nicht Sieg, denn wir werden sehen, wie keines der beiden Prinzipien einen endgültigen Erfolg erringt, sondern beide aus Ermattung den Kampf aufgeben müssen. Diesen Kampf oder vielmehr seine drei nun folgenden Waffengänge genau ins Auge zu fassen, ist unsere nächste Aufgabe. Zunächst müssen wir aber die beiderseits erstrebenden Ziele formulieren, denn es handelt sich ganz offensichtlich nicht um einen Kampf ohne Einsatz, nur um des Kampfes willen, sondern ein Ziel, und zwar sei es ausdrücklich her-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vorgehoben, ein rein musikalisches Ziel wird von beiden Elementen heiß erstrebt. Für das erste Prinzip ist es uns schon bekannt, es ist das Durchsetzen des Themas in d-moll im verlangsamten Tempo, das zweite Prinzip will das Gegenteil erreichen, vor allem Durchsetzen der Schnelligkeit (damit ist die Richtung nach den leichter beweglichen Noten des Diskants gegeben, deren Perzeption in einem rascheren Empfinden möglich ist als wie bei den Baßlagen), danach das Aufhalten der d-moll-Tonart, und damit ist sein harmonisches Verhalten gegeben, es wird A-dur nach E-dur hin in seinem Sinne ausdeuten, während das Largoelement von A-dur über a-moll nach d-moll gelangen wird. A als Tonika ist also sozusagen gefährliche neutrale Zone zwischen beiden. Hierauf muß scharf hingewiesen werden, denn die harmonischen Werte spielen im folgenden die Hauptrolle und sind zugleich am schwersten zu erkennen. — Folgern wir aus dem Gesagten nun weiter, das Largoelement hat zwei Möglichkeiten, sein Ziel zu erreichen. Zunächst eine Retardierung des Tempos, das wird das schwächere Mittel sein, denn es ist leichter zu durchschauen, dann ein Festhalten der nach d-moll hinführenden Tonarten und damit wird es, wie wir schon an der Analyse der Einleitung gesehen haben, vermutlich mehr ausrichten. Auf diese beiden Momente hin haben wir also den Satz zu untersuchen.

Im ersten Teil des Hauptsatzes versucht das Thema zunächst nur seine erreichte Herrschaft dahin auszunutzen, daß es temporal retardierend wirkt; dabei gibt es die Tonart d-moll, deren Besitz doch für das Thema eine Lebensfrage ist, in geradezu leichtsinniger Weise auf, und zwar läßt es sich vom Allegroprinzip, das, wie wir festgestellt haben, den Zug zum Diskant hin hat, dazu ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

leiten, die aufwärts führenden Schritte mitzumachen, die daher auch, da sie ziemlich ungehindert vor sich gehen, immer rascher aufeinanderfolgen und immer größer und bedeutsamer werden. (Es würde zu langwierig sein, diese im einzelnen auszuführen.) Uns wird jetzt auch plötzlich die Bedeutung der gesangartigen Motive bei der Oberstimme Takt 23—24 und 27—28 klar, es ist eine Mahnung für das Baßmotiv, die Tonart nicht aufzugeben, daher seine zweimalige Wiederholung in a-moll, trotzdem der Baß inzwischen mit dem Leitakkord von A-dur bereits gefährlichen Boden betreten hat. Es gelingt dem Motiv nach seiner zweiten Wiederholung, den Baß scheinbar nach dem sicheren Hafen von d-moll zurückzuführen, aber nicht mehr nach dem Dreiklang wie in Takt 21, d. h. nach derjenigen Tonfolge, in der es fundierte, d. h. retardierende Kraft hat, sondern nach dem bereits in Takt 25 leichtfertig aufgenommenen Sextakkord, und in dieser Tonfolge entbehrt das Thema jeglicher Kraft und das aufwärtsschreitende Allegro kann sozusagen sein Spiel mit ihm treiben und es zu einer Höhe hinaufführen, in der es überhaupt gänzlich absurd wird. Das Gesangsmotiv ist zu einer einzigen Note (sk. jedesmal auf dem dritten Taktteil) zusammengeschmolzen, aber selbst in dieser unendlichen Verkürzung erfüllt es noch seine warnende Aufgabe, indem es jedesmal die jetzt erreichte Tonika des unten angeschlagenen Sextakkordes besonders betont und uns das verderbliche Aufwärtsschreiten des Baßmotives, zu dem es in seiner blinden Sucht das Allegro irgendwo zu fassen und zu halten, verleitet wird, besonders eindringlich vor Augen führt. Dadurch wird uns klak, wie wenig kräftig und endgültig das Sichdurchsetzen des Largothemas in Takt 21 war. Es hatte noch nicht erkannt, wie sehr ihm die Ton-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

art d-moll zur Lebensbedingung geworden war und in welch ungeheure Gefahr es sich durch ihr Aufgeben begab. Erst in Takt 37 scheinen ihm die Augen darüber aufzugehen, und es ergreift die letzte Gelegenheit, die sich bietet: es schreitet sprungweise statt von c nach e, wie wir es analog dem Vorausgegangenen erwarten, direkt nach a fort und gibt durch die Töne a-c-dis-fis die Grundlage zum Empfinden des verminderten Septimenakkordes von a-moll, auf dem es in Takt 38—40 orgelpunktartig beharrt, zwingt so das Allegroprinzip, den Aufstieg zu unterbrechen (der zu B-dur führen müßte) und dem Largoelement wenigstens die, wenn auch von d-moll weit entfernte Tonika E freizugeben. Dabei ist wohl zu beachten, daß das Largoprinzip im Baß diese Tonika „e" selbstverständlich als e-moll auffaßt, woraus sich ihm die Möglichkeit erwächst, über a-moll nach d-moll zurückzukehren, während das Allegroprinzip im Diskant keineswegs mit der Tonika e auch e-moll gemeint hat, sondern recht aufdringlich betont, dadurch daß es gis in der Oktave anschlägt, daß, wenn schon einmal eine Tonart bleiben soll, dies selbstverständlich E-dur und nicht e-moll zu sein hat, denn sein Ziel ist E-dur, H-dur, und mit H-dur würde es so ungefähr die entfernteste Tonart von d-moll erreicht haben. Nur dadurch erklären sich die entsetzlichen Dissonanzen des nunmehr einsetzenden zweiten Themas, denn wir haben hier den Fall, daß die linke Hand moll und die rechte dur spielt und beide nach konträren Tonarten hinstreben.

Allerdings muß bemerkt werden, daß das harmonische Streben des Allegroprinzips keineswegs so bestimmt formuliert sich kundgibt, wie das Beharrenwollen des Largos. Vielmehr macht das Allegro jetzt in der Hauptsache von seiner Schnelligkeit Gebrauch und von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seinem Zug nach oben, der sich hier ganz außerordentlich deutlich in den drei Anfangsnoten der einzelnen Abschnitte h, e und f kundgibt. Harmonisch hat es kein bestimmtes Ziel, es will nur verhindern, daß aus e-moll a-moll wird und sucht dieses sein Ziel durch Dissonanzen zu erreichen. Vor allem vermeidet es, den Leiteton gis in den Takten 45—50 zu bringen, nachdem es in den vorausgehenden Takten gesehen hat, welch üble Erfahrungen es damit macht: denn im Takt 44 ist a-moll vom Baß bereits erreicht und es bedarf aller Energie des zweiten Themas, den Baß nochmal nach e-moll zurückzuführen. Sein eigentliches Streben nach H-dur dokumentiert sich durch das anscheinend gänzlich sinnlose dreimalige Viertel h in Takt 48, 49 und 50. Seine vollkommene harmonische Unselbständigkeit sieht darin deutlich, daß es den vorher so ängstlich vermiedenen Leiteton gis in sich aufnimmt, sobald das Largoelement sozusagen den Kampf gegen die Dissonanzen, denen seine melodische Struktur nicht gewachsen ist, aufgibt. (Takt 51.) Scheinbar feiert in dem absteigenden, tonartlich geschlechtslosen verminderten Septimenakkord das Allegro seinen größten Triumph, was Schnelligkeit des Empfindens angeht, aber sein Sieg ist ebenso nur ein Scheinerfolg, wie der des ersten Themas in Takt 21. Denn was es an Schnelligkeit gewonnen hat, hat es harmonisch eingebüßt und das Gegenelement greift es, nachdem es in dem seiner Natur zuwider laufenden Abstieg seine Kraft eingebüßt hat, gerade an der verwundbarsten Stelle, dem Leiteton nach a-moll gis an (Takt 53, zweites Viertel) und erreicht die erstrebte Tonart a-moll endgültig, zugleich suspendiert es die Schnelligkeit bis Takt 68, wo diese dann mit stark nur verminderter Intensität einsetzen kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In dem nun folgenden Schlußteil Takt 54—88 kann man die beiden gegnerischen Elemente nicht mehr mit der Deutlichkeit unterscheiden, wie vorher. Nur noch ein harmonischer Kampf um d-moll, wie vorher um a-moll ist zu gewahren. Im ersten Teil (Takt 54—74) wird dieser Kampf sozusagen noch ernsthaft geführt, zum Schluß tritt Ermattung ein und ein zweiter Teil schließt sich an, der sozusagen Resignation und Sehnsucht nach Ruhe beider Teile ausdrückt.

Das Largoelement hat im Takt 54 a-moll als sichere Grundlage erreicht, wenn es jetzt seine Kraft ausnützen kann und im Sprunge nach d-moll gelangt, so würde es wenigstens einstweilen einen endgültigen Erfolg haben. In dem im Wert einer ganzen Note ausgehaltenen sf.-B-dur-Sextakkord in Takt 54—55 haben wir den Versuch zu diesem Sprung zu erblicken, der aber aufgehalten wird, ehe er sein Ziel ereicht. Nur dadurch erklärt sich das Hineinkommen der gänzlich fernliegenden Tonart. Wir müssen das B sozusagen als Kompromiß zwischen A und D auffassen, das erstere will das Allegro wenigstens behaupten, dem letzteren strebt das Largo zu. Erst wenn wir uns diese Bedeutung des synkopierenden Akkordes klargemacht haben, können wir seinen Gefühlswert voll ausnutzen, erst dann wird uns sein fremdes zwitterhaftes Wesen klar und wir empfinden nach dem unerträglichen in der Schwebe hängen unseres Gefühls die Rückkehr nach a-moll, wenn auch schmerzlich, so doch im Sinne irgend einer Entscheidung angenehm. Derselbe Kampf wiederholt sich zweimal in höherer Lage; dadurch wird das Largoelement von vornherein geschwächt, weil nur ein Durchsetzen der Tonart d-moll in fundierender Tiefe wertvoll ist. Als es daher im f^3 glücklich d-moll erreicht (Takt 61), ist es zu kraftlos,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieſen Beſitz zu behaupten, noch in dem rückkehrenden Oktavenſprung auf f^2 hat das Gegenelement bereits harmoniſch wieder ſoviel Kraft gewonnen, um die Rückkehr nach a-moll vollziehen zu können. Derſelbe Kampf wiederholt ſich in den folgenden Takten 62—68 nur in bereits abgeſchwächter Form, weil die Bedeutung des B-dur-Akkordes durch die Zerlegung der Stimmen nicht mehr ſo intenſiv empfunden wird. Scheinbar gelingt es hier dem Allegroelement, einen Erfolg davonzutragen, indem es ſtatt a-moll gewiſſermaßen durch einen Betrug nach G-dur überleitet, zugleich ſetzt auch ganz charakteriſtiſcherweiſe die „ſuſpendierte“ Bewegung wieder ein, aber dieſer Erfolg iſt ebenſowenig, wie alle anderen bisherigen von langer Dauer und es gelingt dem Largo ſelbſtverſtändlich, das harmoniſch unbeſtändige Allegro wieder nach a-moll zu bringen. Aber jetzt iſt die Kraft beider Gegner einſtweilen vollſtändig erſchöpft, es folgt eine kurze Ruhepauſe, die vor allem der ſchon ſehr angeſtrengte, „gute Zuhörer“ ſehr nötig hat, und dieſe wird ausgefüllt durch eine kampfloſe Klage, deren Motiv in gewiſſer Weiſe ein Syntheſis beider ſich bisher befehdenden Elemente darſtellt: ein Aufwärtsſtreben in Achteln, ein Abwärtsſchreiten in halben Noten. Aber beide erſtreben für den Augenblick nichts weiter als Ruhe; a-moll wird als immerhin noch neutrale Zone anerkannt und von beiden nicht mehr beſtritten. Wenn auch keins von beiden Elementen bisher noch einen Sieg errungen hat, ſo hat auch keines eine Niederlage erlitten, ihre Kräfte ſind abſolut wertgleich, ſo daß jeder Erfolg des einen ſchon den Keim zu ſeinem Ueberwinden durch das andere darſtellt. So endet der erſte Teil unentſchieden und unbefriedigend für den Hörer mit einer Erſchöpfung der muſikaliſchen ſich widerſtreitenden Parteien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Aber wir können und wollen noch nicht glauben, daß diese Erschöpfung eine endgültige sei und die bisher erreichte Dominant-Tonart a-moll gibt die Erwartung auf einen neu beginnenden Kampf in der Durchführung, der mit dem 92. Takt einsetzt.

Unsere Untersuchung über die Intensität des temporalen Empfindens hat uns für die Durchführung genau dasselbe Schema des Kampfes geliefert, wie für den ersten Teil, allerdings sind die Proportionen im einzelnen wesentlich verschieden. Wichtig ist vor allem, daß der fragenden Einleitung zunächst die Antwort fehlt. Dreimal erhebt das Largo dieselbe Frage, erst beim drittenmal nimmt der Gegner sozusagen die Herausforderung an. Die drei einzelnen zweitaktigen Perioden müssen daher in sich einen wesentlich verschiedenen Inhalt haben, irgendwie muß auf sie die Nichtbeantwortung durch das Allegro einwirken. Dies wird sich in einer tieferen gefühlsmäßigen Bedeutung der Harmonie kundtun, denn diese ist das einzige Mittel für das Largo, musikalische Gedanken überhaupt auszudrücken.

Takt 92 bringt die Frage nicht nur in neuer Tonart D-dur, sondern auch in einem neuen Tongeschlecht, denn das Dur ist hier ernst gemeint. Wir erwarten seine Auflösung nach g-moll, wie es dem Anfang entsprechen würde in keiner Weise. d. als Tonika ist ja eine Errungenschaft des Largoprinzips und es hat keine Ursache, hiervon weiter nach g-moll zu schreiten. D-dur hat also hier wesentlich andere Bedeutung, als das A-dur im ersten Anfang, das die Auflösung nach d-moll verlangte. Es klingt sozusagen versöhnlich, wie meist ein dur nach vorausgehendem moll. (Ich verweise auf die hierfür analoge Stelle im Trauermarsch op. 26 gegen Schluß des ersten Teiles.) Das Allegro kann und will

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf diese Versöhnung nicht eingehen, denn Kampf, nur Kampf macht ja den Sinn des Satzes aus, also schweigt es. Das Largo wiederholt seine Frage, diesmal drohender, kräftiger durch den harmonisch geschlechtslosen verminderten Septimenakkord, der schließlich auf fis endet. Die größere Ausdehnung, die dieses Arpeggio gegenüber dem vorigen auf der Skala zu durchlaufen hat (es fängt mit his an gegenüber cis und endet mit fis anstatt d), macht die Frage eindrucksvoller, die Stimme wird intensiver fragend gehoben. Auch diesmal keine Antwort. —

In der dritten Frage scheint das Largo den Kampf abbrechen zu wollen, es klingt etwas wie Verachtung aus dem arpeggierten fis-dur-Akkord heraus, Verachtung und Abwenden auf seine eigene, eigentliche Sphäre, der getragenen, wenn auch energielosen Beschaulichkeit und Schönheit. Würde das Allegro jetzt den Kampf nicht noch annehmen, so könnte man unmittelbar in die Stimmungswelt des zweiten Satzes übergehen. Dessen Anfangs-B-dur-Akkord hat eine ganz ähnliche resignierende Bedeutung wie hier das Fis-dur-Arpeggio. Jetzt endlich greift aber das Allegro ein, und zwar mit umso stürmischerer Heftigkeit, als ihm der Gegner fast schon zu entschwinden drohte; wir gewahren hier nichts vom Annähern, vom Kräftemessen der ersten Einleitung, wir werden sozusagen ohne Vorbereitung in den Kampf hineingerissen. Und zwar muß das Largo wieder das vorher angeschlagene Dur-Geschlecht aufgeben und zu fismoll zurückkehren, denn Moll bedeutet hier Kampf, Dur Versöhnung. In der eben besprochenen Stelle haben wir ein paar Takte vor uns, wo ein musikalisches Geschehen sozusagen aussetzt, die harmonische Veränderung wirkt nicht als musikalischer Wert, sondern unmittelbar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf das Gefühl; zu ihrer Erklärung muß auf die Psychologie zurückgegriffen werden. Aber gerade in der ungeheuren Einfachheit, mit der Beethoven diese „psychologische" Wirkung sucht und erreicht, können wir eine neue geniale Seite seines Wesens erkennen. Er weiß durch die unscheinbarsten Mittel unser Interesse wachzuhalten und neuzubeleben und verleiht dadurch seinen Kompositionen einen neuen und ungeahnten Reiz. Er regt immer frische, bisher wenig verbrauchte Gefühlskräfte an, und wenn er dazu auch genötigt ist, formal gewaltsam vorzugehen, oder vielmehr formale Werte sozusagen auf Augenblicke auszuschalten, so gibt er trotzdem die Einheit und Einheitlichkeit nicht auf, nur sucht er sie in einer künstlerisch höheren Form, denn ihm ist klar, daß nur das perzipierende Gemüt des Hörers für den Zusammenhang des Werkes zu einem Ganzen maßgebend ist; wenn er dieses, sei es auch mit den scheinbar extremsten Mitteln, so anregt, daß es die geforderte Arbeit leistet, so sind die Mittel gerechtfertigt, und Reichhaltigkeit, d. h. Möglichkeit zur Charakteristik im einzelnen ist gewonnen. In diesem Gedankengang haben wir einen Schlüssel zum Verständnis der Rezitative, die am Anfang der Wiederholung einsetzen. Eine genaue Analyse der Durchführung erübrigt sich. Sie verläuft in keiner Weise außergewöhnlich, bringt nur insofern eine Abwechslung vom ersten Teil, als das Largo diesmal vorsichtiger ist im Verlassen des harmonischen Bodens. So bewahrt es am Schluß der ersten Partie (Takt 119) seine Ueberlegenheit, indem es a-moll als harmonische Grundlage behauptet. Dem harmonischen Inhalt nach entspricht die nun folgende zweite Partie (bis Takt 131) dem Abschluß von Teil 1, es wird um eine Tonart gekämpft, dazu tritt aber noch der Kampf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

um Schnelligkeit des zweiten Themas und aus diesen beiden Faktoren resultiert ein scheinbar neuer Inhalt; er verfolgt aber denselben Endzweck wie vorher die beiden Partieen Takt 41—54 und 55—85 zusammengenommen.

Takt 131 bringt im A-dur-Dreiklang einstweilen einen Abschluß, dokumentiert wie vorher Takt 85 die Ermüdung, das Ablassen beider Gegner voneinander. Und in den folgenden 10 Takten, in der Ueberleitung zur Wiederholung, haben wir eine Vorbereitung zu den Rezitativen zu sehen. Ebenso wie die Arpeggien am Anfang der Durchführung, wirken auch diese Rezitative direkt „psychologisch" auf das Gefühl, ohne sich der Form als Interpretin zu bedienen; dies muß motiviert werden und in der Akkordfolge auf dem Orgelpunkt, danach in dem bereits rezitativartigen Baßgesang (er erinnert sehr stark an die Baßrezitative in der Neunten) (Takt 137—140) haben wir wenigstens einen Versuch dazu zu erblicken; Beethoven will in den absteigenden Akkorden bereits harmonisch nur die Seele anregen, und er wiederholt diese Anregung dann, indem er demselben Gedanken noch einmal melodisch Ausdruck verleiht; damit hofft er die nun einsetzenden melodischen Largorezitative genügend vorbereitet zu haben. Ob es ihm gelungen ist, bleibt fraglich, denn das melodische Element war bisher so wenig in Anspruch genommen, daß es trotz der vorausgehenden Motivierung als etwas vollkommen Neues erscheint; die Einstellung der Seele, die hier dem Hörer zugemutet wird, ist gewaltsam, und beinahe jedem werden die Rezitative als etwas ganz Unerwartetes und nicht hierher Gehörendes erscheinen. Vergleicht man die Interpretationen dieser Stelle bei poetisierenden Analysen, so bemerkt man, daß zur Erklärung fast stets neue

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bilder herangezogen werden, die den Rahmen des vorigen absichtlich überschreiten. „Der Bann ist gebrochen, das bisher stumme Thema beginnt zu reden." Ich bezweifle, ob es in Beethovens Absicht lag, diese neue und unerwartete Wirkung hervorzurufen. Vergleicht man die Rezitative dieser Sonate mit anderen — man findet sie überall, ich nenne nur die 5. und 9. Symphonie und vor allem die As-dur-Sonate op. 110, — so wird man finden, daß beinahe überall eine derartige Wirkung nicht gesucht wird, in anderen Werken sind sie nur besser und differenzierter motiviert. „Verstehen" lassen sie sich nicht, „erfassen" kann man sie nur, wenn man dem auffassenden Gefühl Spielraum gewährt, es jeder Intention des Komponisten willig und ohne Widerrede folgen läßt und sich gleichsam dem, wenn auch etwas gewaltsamen Gedankengang anschmiegt; hat man dies einmal erreicht, so wird man dadurch zugleich die Einheitlichkeit des Werkes in sich erschaffen haben und die Rezitative nicht mehr als Gegensatz, sondern als Fortführung des Gedankenganges, wenn auch mit anderen Mitteln, nämlich den melodischen, anstatt den bisherigen harmonischen empfinden. Dies Verständnis oder vielmehr diese Einfühlung kann dem Hörer durch den reproduzierenden Künstler wesentlich erleichtert werden, wenn er nämlich die vorausgehenden rein psychologisch wirkenden Stellen, also namentlich das Largo am Anfang der Durchführung, dann aber vor allem die soeben besprochenen zehn Takte 131—140 plastisch und in voller Breite zum Vertrag bringt. Daß ein Problem vorliegt, sogar daß die Lösung nicht vielleicht vollkommen glücklich zu nennen ist, soll nicht geleugnet werden, aber es ist jedenfalls ausgeschlossen, dem Problem mit anderen als musikalischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mitteln beizukommen. Interpretationen außermusikalischer Art sind nicht zwingend und tragen zum Verständnis der Stelle in keiner Weise bei.

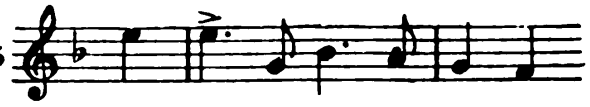
Andererseits ist ihnen aber auch formalmusikalisch nicht beizukommen, etwa durch Aufzeigen der angeregten harmonischen Vorstellungen oder durch genaue Analyse des Rhythmus, sondern es bleibt uns nur der schon vorher eingeschlagene psychologische Weg: wir müssen sie zu „erkennen" suchen, wie wir etwa den Sinn eines Satzes in einer uns fremden, schönen Sprache erraten; auch hier verläßt uns die Grammatik, aber das Gefühl, der Kontakt mit der Seele des Sprechenden, hilft uns den Sinn innerlich zu erfassen und dieses innere Wortbild können wir dann schließlich in Worte unserer Sprache übertragen. — Rückblickend müssen wir uns zunächst noch einmal das bisher Geschehene und Erreichte ins Gedächtnis zurückrufen. Der zweite Gang des Kampfes ist zu Ende; er hat, obwohl er mit allem Ernst und aller zu Gebote stehenden Kraft beider Gegner geführt wurde, doch keine Entscheidung gebracht, beide haben ermattet voneinander ablassen müssen. Endgültig ist dieser Schluß ebensowenig wie der erste, wir erwarten mit vollem Recht ein neues Aufleben des Kampfes beider Prinzipien. Wir erwarten aber auch, daß genau wie vorher das Largo wieder seine Frage stellen wird und können sogar nach Analogie der Einleitung zur Durchführung vermuten, die gegenüber der ersten Einleitung bedeutend eindringlicher war und auch schon, wenn auch geringe melodische Elemente enthielt (vorausgesetzt, daß wir darauf geachtet haben), daß diese Frage jetzt in eine prägnante und differenzierte Form gekleidet sein wird. Und diese Form finden wir in den Rezitativen ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:34 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wirklicht. Das Largo schließt an die Frage sozusagen noch eine Bitte der Gewährung

24

dann ein eindringliches Flehen, es weiß aber, daß seine Worte umsonst sind, es wendet sich resigniert ab und bescheidet sich mit einem sanften Ausdruck des Schmerzes.

25 

Und wirklich zeigt die Abwehr des Allegro, daß es keineswegs gesonnen ist, die Bitte zu gewähren. Aber die Abwehr, die am Anfang des Satzes heftig und leidenschaftlich erschien, wird hier als schwach empfunden, wir kennen sie schon. Ich muß Halm recht geben, wenn er in dieser Stelle ein Versagen der ursprünglichen genialen Kraft Beethovens sieht, die stärkere und flehentlichere Frage hätte eine energischere Abwehr gefordert.

Analog der Einleitung wiederholt sich das C-dur Arpeggio und wieder schließt sich ein eindringliches Rezitativ an. Wundervoll und von allerursprünglichster Genialität ist die Art und Weise, in welcher Beethoven den Stimmungsgehalt dieses zweiten Rezitativs vom ersten unterscheidet. Hier ist nicht mehr Bitten und Flehen mit wenigstens anfänglicher Hoffnung auf Erfüllung, hier ist schmerzliche, aber doch energische Resignation, ein bewußtes Abwenden von der Schwäche vergeblich zu bitten, auch ein gewisser Mut zu gewahren. Und damit erreicht das Largo weit mehr als vorher, die antwortende Abwehr ist nicht mehr entschieden, sondern unentschlossen, schwankend, sichtlich unter der Nachwirkung der Gedan-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ken stehend. Erst allmählich rafft sie sich wieder zur Kraft auf (Entschlossenheit zeigt sich in einem energischen Aufsuchen der höheren Lagen [Takt 168]) und wieder befinden wir uns fast, ohne daß wir es wissen, im heftigsten Kampfe; das zweite Thema, der Höhepunkt des ersten Teiles, schließt sich unmittelbar an diesen Aufstieg an. Es ist wichtig nach Gründen zu suchen, weshalb Beethoven den ersten Teil des ersten Satzes, das Sichdurchsetzen des Largoelementes (Takt 21—41) in der Wiederholung fortgelassen hat. Ich glaube wieder aus rein inhaltlichen Gesichtspunkten, denn diese Partie stellt die größte Kraftäußerung, den heftigsten Kampf beider Elemente dar. Nun kam es ihm aber jetzt darauf an, die zum Schlusse eintretende Ermüdung stark zu betonen, stärker als die beiden vorigen Male, denn der Schluß bringt keine Entscheidung, nur die endgültige Feststellung der vollen Entschöpfung beider. Darum zeigt er uns den vorausgehenden Kampf nur ganz kurz oder vielmehr er läßt den Kampf nicht mehr wirklich stattfinden, sondern nur noch die Idee des Kampfes (in den Rezitativen und der folgenden Abwehr) erscheinen. Darum wird jetzt der gekürzte Schlußteil, Takt 185—215, sehr viel stärker auf uns wirken und die jetzt eintretende Ermüdung werden wir als völlige Erschöpfung empfinden. Es kommt hinzu, daß jetzt die Tonart d-moll ganz entsprechend den formalen Gesetzen endgültig erreicht ist, also ist der Kampf um die Tonart hinfällig geworden, aber das Largo hat sich in dieser Tonart nicht durchgesetzt und sein Ziel war ja neben dem Festhalten der Tonart ein Behaupten des Langsamen im temporalen Empfinden. Die Klage in Takt 203—215 ist hier nicht mehr ein kurzer Ruhepunkt vor neuem Kampf, sondern ein endgültiger Verzicht, nicht mehr ein vorläufiger Zweifel,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sondern eine auflehnungslose Trauer über ein nicht erreichtes Ziel. Und die letzten Schlußtakte fassen wie immer bei Beethoven in großartigster Genialität den Sinn des Satzes zusammen, ein Aufbäumen zu neuem Kampf, dann ein müdes Zurücksinken, der leere d-moll-Akkord erklingt, er spricht von der behaupteten Tonart, aber wir empfinden im Baß nur zu deutlich die unbesiegte Schnelligkeit des Allegro, jedes der beiden Elemente ist besiegt, und unbesiegt, beide besitzen noch Kraft, aber beider Kraft ist gebrochen, sie haben sie in einem furchtbaren und nutzlosen Kampf gegenseitig verschwendet. —

Auf eine gleiche ausführliche Analyse der beiden folgenden Sätze kann hier verzichtet werden. Der Inhalt, den sie bergen, ist ungleich einfacher, wie der des ersten Satzes. Der Konflikt fehlt hier, in ihrem ruhigen Fortschreiten sind nur Kontrastwirkungen zu gewahren. So stellen diese beiden Sätze bereits ihrer ganzen Anlage nach von vornherein einen Gegensatz und damit Ausgleich zum ersten Satz dar. Dieser Ausgleich geht noch weiter, indem jeder für sich einem Teil des im ersten Satz behandelten Problem positive Geltung verschafft. Im zweiten Satz langsames Fortschreiten unter ruhigem Besitz der Einheitlichkeit auf harmonischem Gebiet. Die Tragik, die diesem Element im ersten Satz anhaftete, ist hier zur ernsten Schönheit gemildert, die ohne in Frage-stellen des Besitzes genossen werden darf. Im letzten Satz spielt das bewegte Element uneingeschränkt die Hauptrolle. Und auch ihm fehlt der Gegner, sein streitbares Gebaren im Anfangssatz, das alle seine immanente Schönheit in Wegfall brachte, ist hier zur bewegten Anmut geworden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Und seine harmonische Beweglichkeit kann sich ungehindert entfalten. Sie verleiht diesem musikalischen Gebilde den Zug des charakteristischen, individuellen Schönen, während die vom ersten bis zum letzten Ton fortlaufende Bewegung ihm trotzdem Einheitlichkeit sichert. —

Es ist deutlich, daß zwischen den drei Sätzen somit eine *inhaltlich logische Verknüpfung* besteht. Alle drei nehmen eine bald positive, bald negative Stellung zu gewissen musikalischen Problemen ein; in allen ist der Grad der Intensität des Gefühls, mit der zu diesen Fragen Stellung genommen, ungefähr der gleiche. Das ist mehr, als der Wert der Verknüpfung in der g-dur-Sonate betrug. Die Charakteristik ist fortgeschritten und sie verleiht den verschieden gestalteten Sätzen annähernd gleich ausgeprägte Züge, aber *das Hauptproblem liegt doch noch im einzelnen Satz.* Dieser trägt in sich bereits vollkommen die Züge Beethovenscher Meisterschaft, die auch später nie wieder überboten ist. Im einzelnen ist bereits das Höchstmaß individueller Schönheit in der Gestaltung erreicht. Aber darüber muß man sich doch klar sein, daß die Gesamtverknüpfung bisher noch ein gutes und praktisches Nebeneinander, noch nicht eine notwendige Zuordnung bedeutet. Man kann sich in den Werken der opera 25—50 sehr gut noch einzelne Sätze durch andere ersetzt denken, wenn diese nur dieselbe Aufgabe zu erfüllen imstande sind. Denn auch hier ist der Inhalt immer noch so allgemein und weit gehalten, daß er in gleicher Weise sehr wohl noch durch ein anderes musikalisches Werk ausgedrückt werden kann, ohne seiner eigentümlichen Geltung Abbruch zu tun. — Erst mit der weiter fortschreitenden Charakterisierung setzt ungefähr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von op. 50 ab eine immer notwendigere Zuordnung der Einzelsätze zueinander ein. Schon in der Waldstein- und fis-moll-Sonate (Appassionata) wird man sich ein Ersetzen der Eckſätze namentlich schwer vorstellen können, ohne daß zugleich an Stelle des tatsächlich verwirklichten Inhalts ein wesentlich anderer treten würde. Die Abstimmung der einzelnen Sätze aufeinander ist hier bereits so groß, daß das Einzelproblem des Teiles irgendwie das Ganze zu umspannen scheint. Aber es liegt für das Ganze noch nicht ein Problem in dem Sinne vor, als daß ein einzelner Satz für sich wertlos wäre. Sondern nur die immer deutlicher werdende Beziehung und Ergänzung der Einzelteile untereinander, läßt auch das Ganze als etwas Geschlossenes und damit ästhetisch Angenehmes erscheinen. Aber das Aufsuchen und Auffassen der Einheitlichkeit vollzieht sich noch ohne Schwierigkeit und problemlos. Es findet immer noch eine einfache Summierung statt, ein gegenseitiges Sich-Ergänzen und Verstärken. Nicht etwa ein Konflikt, ein Für und Wider der einzelnen Partien untereinander. Hierin ist der Grund zu suchen, weswegen uns die Werke der zweiten Periode Beethovens innerlich am nächsten stehen. Die individuell gestaltete Schönheit, als deren Schöpfer und Meister wir ihn verehren, erstreckt sich hier auf den leicht zu überschauenden Einzelsatz in seiner Gesamtheit. Mittel und Zweck sind in wundervollster Weise einander angepaßt. Wir fühlen die Sicherheit in Beethovens Schaffen stärker als in den frühen Werken, wir empfinden aber auch zugleich unsere Sicherheit im Hören und Aufnehmen des Dargebotenen, das unser eigenstes Eigentum zu sein scheint.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Periode

In der Einleitung seiner ausgezeichneten Bachbiographie wendet Albert Schweitzer den Vergleich an: Bach hat wie eine optische Linse die Strahlen, die vor ihm liegen, in sich zu einem leuchtenden und weithin wärmenden Feuer vereinigt und so, selbst ein Höhepunkt, seine Vorgänger in den Schatten gestellt, fast unsichtbar gemacht, seine Nachfolger auf Jahrzehnte hinaus beeinflußt. Mutatis mutandis kann man von Beethoven dasselbe sagen. Er erscheint uns als der Höhepunkt der klassischen Musik, er hat deren Kunstform, die klassische Sonate, in einem unglaublich raschen Aufstieg der Vollendung zugeführt. Aber er ging über sie hinaus, erzwang von seinem Genie gänzlich neue Kunstmittel und begründete fundamental die neue Kunst, die Romantik, als deren größten Vertreter man ihn ansehen würde, wenn er eben nicht der größte Klassiker wäre. Klassisches und romantisches Empfinden und Denken, scheinbar Extreme, sind bei ihm in wundervollster Synthesis vereinigt und sein ewiges Rätsel ist gerade das Zusammenstehen, das tätige Zusammenarbeiten der beiden gegensätzlichen Gefühlswelten. — Vielleicht die wunderbarste Tatsache der allgemeinen Kunstgeschichte ist diese dreimal gleiche Erscheinung in verschiedenen Kunstgebieten. Das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Verhältnis der Kunst Michelangelos zu der Raffaels ist staunenswert analog der Entwicklung von Mozarts zu Beethoven. Untrennbar sind bei Buonarotti klassische Kunst und Barock miteinander verschmolzen. Und auch die Entwicklung Goethes vom klassischen Meister zum Stammvater der Romantik, kann in dem gleichen Lichte gesehen werden. Vereinigung des Besten und Tüchtigsten seiner Vorgänger zu einem strahlenden Höhepunkt, dann Betreten ganz neuer, nur dem Genie zu erschauender Bahnen, die scheinbar alles, was vorher galt, umstürzen. Aber bei tieferem Schauen gewahrt man, daß das frühere sehr wohl noch vorhanden ist. Aber auf unerklärliche Weise sind seine Strahlen gebrochen, was früher leuchtender Schein war, ist jetzt lebendiges Feuer.

Ebensowenig, wie es der Optik bisher gelungen ist, eine von den beobachteten Tatsachen unabhängige Erklärung der wunderbaren, lichtbrechenden Eigenschaften des Kristalls zu geben, ebensowenig kann es einer psychologischen Kunstbetrachtung glücken, die Gründe dieser und gerade dieser Entwicklung im Schaffen des Genies wiederzugeben. Der Begriff des Genies schließt das Unerklärliche, Wunderbare fest in sich. Nur die reinen Tatsachen, die Werke, sind tiefer gehender Betrachtung zugänglich und auch hier ist der Weg schwierig. Denn zwei Epochen zu vergleichen, ist nur auf Grund von zusammenfassenden Formeln möglich. Jede Formel schließt aber wahres und wichtiges aus ihrem Umkreis aus und birgt falsche, vor allem zu einseitige Begriffe. Gesteigert wird die Schwierigkeit bei einem den Worten so unzugänglichen Stoff, wie musikalische Werte es im weiteren Sinne sind. Will man aber auf ein in Worten auszudrückendes „Verständnis" der Musik nicht verzichten, so

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:35 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erscheint es als der einzig mögliche Weg, wenn er auch im Grunde sehr wenig weit führt und die Schwierigkeiten vielleicht größer sind, als daß sie den Erfolg rechtfertigen. Es ist auch nicht angängig, sich in erster Linie auf Darstellung der Mittel zu beschränken und den Zweck außer acht zu lassen. Denn nur im Gesamtbild des Zwecks sind die Mittel überhaupt wichtig und im Grunde sind klassische und romantische Mittel nicht verschieden genug, als daß ein allzu ausführliches Eingehen auf sie überhaupt von Wert wäre.

Klassik und Romantik bedeuten nicht den Gegensatz von Stilarten. Es sind vielmehr vor allem die Gegensätze zweier Gefühlswelten, wie sie schärfer nicht gedacht werden können. Man wundert sich fast, daß es überhaupt noch Gemeinsames gibt, daß sich über beiden noch die höhere Einheit der Musik als Form der Kunst rein begrifflich gesprochen erhebt. Kann man sich etwas verschiedeneres im gleichen Gebiet denken, als eine Mozartsche Sonate und etwa die Magelonenlieder von Brahms? Und doch ist in beiden Harmonie, Rhythmus, Takt und Periode den gleichen Gesetzen unterworfen, die Melodie von nicht wesentlich verschiedenen Gesichtspunkten aus gebildet. Die Mittel sind gleich, nur verschieden angewandt, eine Darstellung der ungleich gebrauchten Mittel würde niemals zu einem Vergleich führen. Der Wille, der sie benutzte, war verschieden und auf ihn müssen wir unser Augenmerk richten.

Als die ursprünglichste Offenbarung dieses Willens kann das verschiedene Verhältnis der klassischen und romantischen Kunst zum Wort in der Musik gelten. Wenn wir an Typen der früheren Kunst denken, so wer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den uns Vokalkompositionen kaum in den Sinn kommen. Vielmehr denken wir dann an das ewig gleichbleibende Urbild der Sonate, das von den klassischen Meistern in den mannigfaltigsten Instrumentalkombinationen immer in gleicher Form und gleichem Geist und doch immer wechselvoll und neuartig im einzelnen, erfüllt wurde. Die Form, mit der wir uns ja schon zur Genüge beschäftigt haben, bildete das engbegrenzte Feld, auf dem aber trotzdem, dank des unendlich reichen Nährbodens, den sie barg, die klassische Kunst sich reich und frei erheben konnte. — Von den Romantikern ist der Begriff „Lied" untrennbar und *erst im romantischen Lied hat sich jene Vereinigung von Poesie und Musik vollzogen, die wir als das Kriterium der neuen Musik empfinden.* Gleichberechtigte Schwestern sind sie geworden; eine ohne die andere wohl denkbar, eine jede für sich eine liebenswerte Gestalt, aber erst in ihrem gemeinsamen Wirken, in der gegenseitigen Unterstützung und werktätigen Hilfe, die sie sich gewähren, vollkommen. Vergleicht man ein Mozartsches Lied mit einem Schumannschen, so wird der Unterschied unmittelbar einleuchtend. Bei Mozart ist das Lied ebenso wie jede andere Gattung seiner Werke ein Ausdruck seiner unendlich klaren, sich immer gleichbleibenden Weltanschauung, die im einzelnen unindividuell, im ganzen als höchste Kunstauffassung erscheint. Das Lied ist der Klassik unwichtiger als die reinen Instrumentalkompositionen, die Worte hindern durch allzu große Präzision eher, als daß sie den musikalischen Gedanken verdeutlichen helfen. Anders bei den Romantikern Schubert, Schumann und dem jungen Brahms. Hier wird der Gedankenwelt des Textes in die allerent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

legensten Winkel gefolgt, ja erst hier setzt die eigentliche Arbeit des Tondichters ein, über das, was mit Worten auszudrücken ist, hinausgehend. Der schwebende Gefühlsinhalt wird durch den Klang materialisiert, der poetische Vorwurf wird freier gemacht, da ihm die Musik die Aufgabe abnimmt, Unaussprechliches zu sagen. Und gerade das durchaus Individuelle wollen die Romantiker darstellen. Nicht mehr die Liebe zu irgend einer unpersönlichen Chloe, sondern die Liebe dieses Menschen, dieses Dichters zu dieser Frau. Ein Vergleich der Winterreise und der Müllerlieder, der Dichterliebe und der unendlich zahlreichen und doch im einzelnen vollkommen verschiedenen Liebeslieder von Brahms, die von der heiteren Unbekümmertheit des Volksliedes bis zu der Tragik der vor Liebesgram zerschmetterten Seele alle Grade und Steigerungen der Gefühlswelt durchlaufen, erläutert dies klar. Etwas ähnliches hatte die Klassik nicht aufzuweisen. — Vollkommen fehlt ihr das musikalische Erfassen der Natur. So nahe sich auch die Stimmung des Schubertschen „Im Grünen" mit klassischem Empfinden zu berühren scheint, Schubert ist es eben im Moment darum zu tun, diese heitere Waldessorglosigkeit darzustellen; bei den Klassikern ist sie der oft einzig mögliche Ausdruck. Und nicht diese oder jene Uebereinstimmung und Aehnlichkeit sind maßgebend, sondern das verschiedene Wollen und Können. Die Romantiker konnten uns eben beinahe in einem Atemzug nach Aegypten, Griechenland, Venedig, Spanien und dann wieder in die von ihnen heiß und innig geliebte Heimat versetzen und fanden höchste Kunsterfüllung darin. Sie konnten und wollten uns ihren Gestaltenreichtum zeigen, Ritter und Burgfräulein, das Kloster, die sagenhaften Gestalten des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Altertums, dann wieder liebevoll in Spitzwegscher Manier gezeichnete Zeitgenossen, die Rührendes und Lächerliches in sich vereinigen, vor allem aber unser eigenes Empfinden, wie es in jeder Brust wohnt, ewig sich gleichbleibend und ewig neu. —

Einen Fortschritt hatte die Kunst durch die romantische Vereinigung von Wort und Klang zweifellos gemacht und doch keinen Fortschritt zur Vollkommenheit, denn vollkommen war auch die klassische Kunst, ja vielleicht noch in einem höheren und reineren Sinne. Denn die Romantiker hatten etwas aufgeben müssen, das der früheren Anschauung eignete, die Selbstgenügsamkeit, die Unschuld der durch die Form engbegrenzten klassischen Musik. Sie waren Wissende geworden, nachdem sie einmal die Schranken überschritten hatten, sie mußten die Grenzen, die hinter ihnen lagen, aus den Augen verlieren und ihren Blick vorwärts und nur vorwärts richten, sollten sie selbst nicht an ihrem Wert verzweifeln. Solange das Wort sozusagen die Stellvertretung der Form übernahm, waren sie vor Uferlosigkeit geschützt, anders in der absoluten Musik, diesem eigentlichst klassischen Gebiete. Vergleicht man eine Schumannsche mit einer Haydnschen Symphonie, so sieht man, was der ersteren fehlt. Die Form ist zwar bei beiden die gleiche und auch von beiden streng gewahrt, aber bei Schumann fehlt die natürliche Uebereinstimmung der Gefühlswelt Haydns mit dieser Form, durch die sie sich offenbart, so daß beide im Grunde eine untrennbare Einheit sind, eins vom andern durchleuchtet und verklärt. Hier ist die Form nur praktisch, nicht mehr ursprünglich und zwingend; eine andere könnte vielleicht genau die gleichen Dienste leisten. Und die Gefühlswelt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wächst riesengroß darüber hinaus, fast ins Unbegrenzte. Statt Selbstsicherheit und Ruhe ist Sehnsucht nach immer Größerem zu spüren, nach einem Ausdruck, der über den durch Kläge zu verwirklichenden, weit hinaus geht. Auch diese Sehnsucht ist Kunst, aber vermenschlichte, nicht mehr die göttliche Sicherheit der Klassik. Diese war endgültig verloren; jedenfalls auf Grund der einzigen Sonatenform der Klassik. Es ist Felix Mendelssohns Verdienst, die für die Romantik gültigen und möglichen Formen aufgefunden und gestaltet zu haben. Aber nur durch einen Kompromiß konnte er dahin gelangen. Einerseits verzichtete er auf das ins Große gehende der Sonate und Symphonie und erschloß in dem engeren Kreis des Liedes, des Capriccios, des Scherzos die Möglichkeit, im Kleinen Großes und Vollkommenes zu leisten. In diesem engen Zirkel konnte romantische Ungebundenheit kein Unheil anrichten. Andererseits dämmte er in den Symphonien den allzu starken Strom romantischen Empfindens ein und versuchte jedenfalls dort zum einfachen Stil zurückzukehren. Aber hier offenbarte sich der Fehler: es war eben nicht möglich, etwas Verlorenes so ohne weiteres wiedererstehen zu lassen, und die klassische Naivität, die er suchte, schlug oft bei ihm in Trivalität um. Erst Brahms war es vorbehalten, diesen Schritt vollkommen zu tun. Seine größte F-dur-Symphonie nahm den Verzicht in den Gefühlsinhalt auf und ausgesprochene Resignation konnte erst wieder der Klassik ein gleichwertiges Gebilde hervorbringen. Damit hatte er aber die Romantik, deren Element Vordringen bis zum allerletzten war, bereits überwunden und eine neue Kunstepoche war angebrochen, die weder Klassik noch Romantik war. In ihr trat zuerst die be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wußte Trennung des Künstlers von seinem Werk zutage.

Es könnte vielleicht auf den ersten Blick erstaunen, daß bei Beethoven, dem Begründer der musikalischen Romantik, jenes enge Verhältnis zu Vokalkompositionen keineswegs zu finden ist, das uns doch als das Hauptcharakteristikum der Romantiker erscheint. Beethoven ist durchaus ein Vertreter des klassischen, rein instrumentalen Typus, während das romantische Kunstwerk Wort und Ton zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen hat. Beiden gemeinsam aber ist der Wille zur Individualisierung und Präzisierung des Inhaltlichen in der Musik und auf diesem Gebiete hat Beethoven tatsächlich als erster neue, bisher unbekannte Wege betreten. Daß er dazu überhaupt imstande war, ist zum großen Teil seinem ungeheuer ernsten Verhältnis zur Poesie zuzuschreiben. Es ist wert, dieses näher zu untersuchen, denn nur wenn man hier genauen Einblick hat, werden einem gewisse Züge in Beethovens letztem Schaffen klar.

Zahlenmäßig ist wohl bei keinem anderen Komponisten das Verhältnis der Vokalkompositionen zu den Instrumentpositionen so gering, wie bei Beethoven. Und das liegt nicht etwa daran, daß Beethoven der Poesie überhaupt ferngestanden hätte. Dem widerspricht schon der Umstand, daß ein großer Teil seiner Vokalkompositionen — ich denke an Fidelio, die Missa solemnis und die neunte Symphonie — uns gradezu als Höhepunkt seines gesamten Schaffens erscheinen. Beethoven hat Zeit seines Lebens, besonders aber in späteren Jahren, nach für ihn brauchbaren Texten gesucht (seine Unter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

handlungen mit Grillparzer und anderen beweisen dies aufs schlagendste), er hatte auch zur Poesie ein ungemein lebendiges Verhältnis und besaß große Belesenheit. Aber er stellte höchste künstlerische Anforderungen, das zeigt schon seine ganz besondere Vorliebe für Homer und Shakespeare und seine Goethe-Verehrung. So kam es auch, daß sich die zahlreichen Verhandlungen mit Dichtern seines Zeitalters, deren Werke er in Musik setzen wollte, immer und immer wieder zerschlugen. Keiner konnte ihm Genüge leisten, und zwar ganz charakteristischerweise ebenso sehr auf ästhetischem wie auf ethischem Gebiete. Nur deshalb zog ihn der Stoff des Fidelio so ungemein an, weil es sich hier darum handelte, das hohe Lied der Gattenliebe zu besingen. Er konnte sich nicht dazu verstehen, Leichtfertiges oder auch nur Leichtes mit seiner Musik eine Vereinigung eingehen zu lassen.[1])

Nicht als ob seine Musik der Heiterkeit überhaupt fremd gewesen sei. Gerade in den Werken der letzten Periode gewahren wir deutlich einen Umschwung in der Problemstellung; die kontrastierende Behandlung von Heiterkeit und Ernst im späten Beethoven richtig zu verstehen und zu deuten, führt dem Ziel des Verständnisses ganz wesentlich näher. Aber diese Musik ist dem Wort zu entfernt, ihr symbolisch allgemeiner Charakter, so differenziert auch der durch sie ausgedrückte Inhalt sein mag, würde durch den Bann, den die bestimmte poetische Situation dem Kunstwerk auferlegt, nur getrübt und gestört werden. Beethoven hat nur dann den Weg

[1]) Die wenigen Ausnahmen in seinen Liedern beweisen hier nichts, gegenüber der brieflich und im persönlichen Verkehr oft ausgesprochenen Ansicht Beethovens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zum Wort gefunden, wenn es galt, letzte Wahrheiten, die Musik und Poesie gemeinsam sind, auszusprechen. Wort und Ton mußten sich in ihrem letzten Ziel zusammenfinden, sie durften nicht durch einen langen Weg einander genähert werden. Darum sind namentlich seine Fassungen religiöser Texte, vor allem natürlich die Missa, ein so überzeugender Ausdruck seines künstlerischen Charakters, der durch seinen ungeheuren Ernst und durch das Eindringen in die tiefsten Tiefen der mystischen Probleme kommenden Zeiten zum Prophet werden konnte. Darum vollzieht sich die Vereinigung von Wort und Ton in der neunten Symphonie auch erst an der Stelle, als das Problem des Fühlens und Empfindens durch alle individuellen Stadien der Verzweiflung und Sehnsucht hindurch zum Dionysischen im Sinne Nietzsches (Geburt der Tragödie) geführt ist.

Die Schwierigkeiten, die Beethoven in seinem Innern bei der Vertonung dichterischer Werke zu überwinden hatte, wurden in seinem eigentlichsten Gebiet, der Instrumentalkomposition, zum Segen für sein Schaffen. Sein ganzes Wesen drängte zu immer größerer Individualisierung im Musikalischen, und weil trotzdem der allgemeingültige, von einer bestimmten realen Situation abhängige, symbolische Charakter der Musik beibehalten werden sollte, so war er genötigt, sich selbst die musikalischen Mittel zu einer prägnanten Fassung des ausgedrückten Inhalt zu schaffen. Immer weitgehender wird im Verlauf der künstlerischen Entwicklung die Problemstellung. Handelt es sich in der ersten Periode darum, die einzelnen Glieder eines Satzes zum Träger eines besonderen Inhalts zu machen, so erstreckt sich im weiteren Verlauf die Problemstellung bereits auf den ganzen Satz, der erst hier als inhaltliche Einheit er-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

scheint. Sind in der zweiten Periode die Sätze nur durch das Band eines allgemeinen Nebeneinander verknüpft, so umspannt die Einheit der notwendigen Zuordnung in den letzten Werken nunmehr sämtliche Teile der Sonate. In der Stimmung, die notwendig im Hörer herbeigeführt sein soll, wenn der letzte Ton verklungen ist, hat man den Zweck des Genießens zu sehen und von hier aus muß ausgegangen werden, will man dem Gesamtproblem näher kommen. Erschienen früher die einzelnen Sätze als Einheit, die ihren Zweck in sich selbst trugen und sich durch ihr gegenseitiges Nebeneinanderwirken wechselseitig verstärkten, so dienen die einzelnen Partien der letzten Werke nur dazu, etwas für oder gegen das Gesamtproblem vorzubringen; die zum Schluß resultierende Gesamtstimmung, nicht mehr der Genuß der einzelnen Teile ist das Wichtige und Wertvolle. Das Kampfproblem ist hier in einem Nebeneinander der einzelnen Elemente zu suchen, nicht mehr in einem Zugleich, wie im ersten Satz der d-moll-Sonate und zahlreicher anderer Sätze. Aus der gegenseitigen formalen Kontrastwirkung der einzelnen Sätze zur ganzen Sonate ist der problemhaltende Konflikt des Gesamtzwecks emporgewachsen. Das Inhaltliche hat den letzten Sieg über das Formale davongetragen, es ist jetzt unumschränkter Herrscher geworden, der den formalen Werten die dienende Aufgabe, die sie zu erfüllen haben, bis ins letzte genau anweist. — Das erschwert und erleichtert zugleich die Aufgabe des Genießenden. Die selbständige Stellung, die das Inhaltliche nunmehr in den einzelnen Partien hat, gestattet oft eine leichtere Auffassung. Aber der Zusammenschluß im Gesamten ist oft sehr schwer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu finden, da die Unterstützung durch die gegebene Form nicht mehr vorhanden ist. Die Intuition im Erfassen, nicht mehr das Einordnen in formale Schemate hat hier die letzte Aufgabe zu leisten. Es ist ein williges und gläubiges Hingeben an das Gebotene verlangt, Kritik, auch unbewußtes Ablehnen, darf erst dann einsetzen, wenn Problem und Lösung in ihrer Gesamtheit klar daliegen. Das aber wird oft schwer sein, denn die kontrastierende Wirkung von Schön und Nichtschön ist hier ungleich breiter in der Ausführung, als je zuvor. Hier immer noch den Endzweck im Auge behalten, verlangt Schulung des Gefühls, und erst, wenn diese, bewußt oder unbewußt erreicht ist, darf eine Stellungnahme zu den Werken dieser Schaffensperiode stattfinden.

Die folgende Analyse der E-dur-Sonate op. 109 ist vielleicht geeignet, einen Weg zu diesem Ziel zu zeigen.

E-dur-Sonate.
op. 109.

Resignation ist wohl diejenige Stimmung, in die der Hörer am Schluß der Sonate versetzt ist. Und reinster Ausdruck dieses sich bescheidenden Willens ist das Thema, das den Variationen als Motto vorangesetzt ist, und das als der Weisheit letzter Schluß das Endwort spricht. Es erschöpft allein den Gehalt der Sonate fast vollkommen, alles andere steht in mehr oder weniger enger Beziehung zu ihm. Dieses Thema ist ein klassisches Beispiel für die Ausdrucksmöglichkeit des späten Beethovens. Der durch es verwirklichte Inhalt ist unglaublich kompliziert. Jeder Ton fast sagt etwas vom vorhergehenden Verschiedenes, Sehnsucht und Verzicht, Verzagtheit und sicherbegründete Ruhe sind in diesen Takten ausgedrückt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Und vor allem erfüllte Schönheit und damit Vollendung. Aber Schönheit, die wir selbst in uns zu finden vermögen, und Vollendung, die nicht unerreichbar vor uns liegt, sondern nach der wir selbst hinzustreben vermögen, wenn wir das Störende und Trennende des Lebens hinter uns lassen. Mir scheint durch die Sonate ein im Grunde ganz ähnlicher Gedanke ausgedrückt zu sein, wie in dem Schillerschen Gedicht „Das Ideal und das Leben". Und die Worte:

„Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Tau
Schimmert durch der Wehmut düstrem Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau"

geben in ihrer symbolischen Unbestimmtheit den musikalischen Gehalt des Themas fast mit überraschender Uebereinstimmung wieder.

Resignation ist keineswegs eine einfache Stimmung. Sie hat die verschiedensten einander diametral entgegengesetzten Grundstimmungen zur Voraussetzung. Zunächst den Bezirk eines wenn auch bescheidenen Gutes, dann die Sehnsucht nach etwas Größerem, die scheinbar die Kraft in sich schließt, das ersehnte Ziel zu erreichen. Dann diese Kraftanstrengung selber, die sich aber als zu schwer erweist, als daß sie geleistet werden könnte, und endlich ein Zurückkehren zum anfänglichen bescheidenen Besitz und das Aufgeben des erstrebten Zieles. Die Sehnsucht bleibt, aber sie ist jetzt unerfüllbar und durchsetzt mit dem bewußten und ruhigen Genuß des sicheren Besitztums. Ein Konflikt liegt vor, und zwar in gewisser Weise ein ungelöster, tragischer Konflikt, aber seine Schärfe ist gemildert durch das resultierende, immerhin noch positive Endergebnis. Die inhaltliche Gliederung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der einzelnen Partien ergibt sich hieraus von selbst. Jeder Teil soll für sich einzelne Gedanken verwirklichen, die zum Endergebnis hinleiten, und da dies Endergebnis aus dem Resultieren verschiedener starker Gegensätze zustande kommt, so ist ein Gegenüberstellen in sich geschlossener, aber gegeneinander stark kontrastierender Teile notwendig. Und zwar können wir zwei große Hauptteile unterscheiden. Beim Einsetzen des Themas am Anfang der Variationen ist bereits das erste Zusammenfassen der beiden Gegensätze vom ersten und zweiten Satz erreicht. Aus diesem Thema entwickelt sich aber das Problem in den folgenden Variationen aufs neue, wenn auch in anderer Weise, und erst das Wiederholen des Themas am Schluß stellt das bereits vorher erreichte Resultat als endgültig hin. Das erste Auftreten des Themas ist also Abschluß und Anfang zugleich, eine vom späten Beethoven oft angewandte Form, den Fortschritt der Komposition einheitlich zu gestalten. Die einzelnen zum Endresultat hinführenden inhaltlichen Werte im ersten und zweiten Satz einerseits, in den Variationen andererseits aufzuzeigen, ist die Aufgabe der folgenden Ausführungen.

Wie in der ganzen Sonate, so müssen namentlich im *ersten Satz* inhaltlich verschiedene Partien vom Hörer *in eins zusammengefaßt* werden. Die abwechselnd bald schnellen, bald langsamen Teile drücken hier noch keineswegs etwas absolut Verschiedenes aus, sondern beide haben viele gemeinsame Gedanken. Ruhe und Sehnsucht atmen beide, nur sind in den bewegteren Partien inhaltlich die ruhenden, in den langsameren inhaltlich die leidenschaftlichen Elemente stärker zum Ausdruck gebracht. Dadurch ist ein Ausgleich in den kategorialen Grundelementen gegeben, der es erleichtert, diesen Satz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als Einheit aufzufassen und in der Form einer freien Phantasie, mit zarten Uebergängen der temporalen Veränderungen, darzustellen. Es wäre vollkommen verkehrt, die beiden Gegensätze der ruhig dahingleitenden Beschaulichkeit und der das Tempo bald stark verlangsamenden, bald beschleunigenden Leidenschaftlichkeit allzu scharf zum Ausdruck bringen zu wollen, denn auch die Adagios enthalten ruhige Momente (Anfang von Takt 3, ferner die Ruhepunkte am Schluß der einzelnen Läufe) und namentlich in der Durchführung, aber auch im Schluß (Akkorde im letzten „Tempo primo") tritt auch die im ruhigen Allegro verborgene Leidenschaftlichkeit deutlich zutage. Es ist aber ganz charakteristisch für den späten Beethoven, die einzelnen Gegensätze in größerer Breite und Trennung zu Worte kommen zu lassen. Er läßt nicht mehr zwei musikalische Werte miteinander kämpfen, sondern wägt sie gegeneinander ab, beleuchtet sie bald von diesem, bald von jenem Gesichtspunkt, um endlich ein brauchbares Endresultat sine ira et studio festzulegen.

Sehr interessant ist die formale Gliederung des Satzes. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob hier von erstem und zweiten Thema, von Durchführung und Wiederholung usw. gar nicht mehr die Rede sein könnte. Aber bei näherem Zusehen gewahrt man, daß eine der früheren ganz entsprechende Gliederung sehr wohl vorhanden ist, aber nicht in dem Sinne, daß der Satz sozusagen über ein formales Schema gearbeitet zu sein scheint wie früher, sondern nur noch soweit, als die Funktion der einzelnen Teile gewahrt bleibt. Form ist sehr wohl noch vorhanden und sogar eine sehr ähnliche wie früher. Aber dieser Form fehlen ihre früheren Merkmale und andere sind an ihre Stelle getreten, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:36 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

indes die gleiche Aufgabe zu erfüllen haben. Danach stellt sich das Verhältnis der Teile folgendermaßen dar:

Vivace ma non troppo = I. Thema.
Adagio espressivo = II. Thema.
Tempo primo bis Takt 33 = Durchführung.
Takt 33—42 = Wiederholung des I. Themas.
Adagio espressivo = Wiederholung des II. Themas.
Tempi primo bis Takt 21 = Abschluß.
Takt 22 = Schluß = eigentliche Coda.

Obwohl hier nun eigentlich in gar keiner Weise von thematischer Arbeit die Rede sein kann, denn alles bewegt sich in der kontinuierlichen Form der freien Phantasie, so ist doch ein Vergleich dieser Art mit früheren Sonaten äußerst lehrreich, denn hier ist die Stellung der Form zum Inhalt zwar ein durchaus anderer, trotzdem ist aber die Form, oder doch wenigstens eine Gliederung, der ganz die gleiche Funktion zufällt, erhalten geblieben. Die klassische Erziehung veranlaßte Beethoven, auch hier anscheinend im rein Romantischen letzten Endes doch die klassische Sprache zu wählen. Man kann bei einem ernsten Erfassen und Sichzueigenmachen dieses Satzes sehr leicht bemerken, wie wohltätig diese Funktion der Form zur leichten Gliederung und Uebersichtlichkeit des anscheinend unübersichtlichen Stoffes wirkt.

Ein weiteres Eingehen, etwa eine formale Analyse von Ton zu Ton, erübrigt sich. Die dargebotenen Werte müssen intuitiv erfaßt werden und ein williges Folgen und Eingehen auf die Intentionen Beethovens führt eher zum Verständnis, als ein streng formales Erfassen. Wichtig ist, sich die Rückkehr von der Durch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:37 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

führung zum ersten Thema klarzumachen; schon hier kann man namentlich im plötzlichen p, — dem Umschlag gegenüber der Steigerung der Durchführung — das Resignieren, das Bescheiden auf das Ruhige deutlich erkennen. Wichtig und lehrreich ist auch vor allem ein genauer Vergleich der beiden Adagiostellen und ein klares Erfassen der steigernden Wirkung der zweiten gegenüber der ersten. Vor allem ist dies auf das Aufsuchen der kräftigeren und bestimmten Tonart C-dur in der Mitte der Stelle gegenüber dem durch weniger entschiedene Modulation gewonnenen Dis-dur in der Anfangspartie zurückzuführen. — Auf einen Punkt möchte ich aber auch hier noch eingehen: Auf die ganz individuell gestaltete Anwendung der Periodizität im Durchführungsteil: Dieser stellt inhaltlich zunächst das bewußte Wählen des leicht bewegt Ruhigen im Gegensatz zum leidenschaftlich Erregten des Adagios dar. (Takt 1—6 (drei zweitaktige Perioden) und 6—10 (zwei zweitaktige Perioden). Von Takt 6 an übernimmt bereits die rechte Hand die Führung, trotzdem zunächst der Gedanke noch unverändert bleibt; dadurch ist der Uebergang zum Neuen nicht plötzlich, sondern kaum merkbar. Würde dieser Stimmenwechsel erst in Takt 10 stattfinden, so würde ein zu starker Schnitt in der Durchführung sein; das hat Beethoven durch das Einsetzen der viertaktigen Periodizität und den Wechsel im Takt 6, ohne einstweilen den inhaltlichen Gedanken zu verändern, aufs glücklichste vermieden). Während bis Takt 10 eine immer größere Beruhigung zu verspüren war, setzt von diesem Takt an eine allmähliche Steigerung zum Leidenschaftlichen ein. Und zwar zunächst ein langsamer Aufstieg Takt 10—18 (zwei viertaktige Perioden), der dann Takt 18—23 (zwei dreitaktige Perioden) rascher wird, sich in einer dritten dreitaktigen Periode 23—25

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit veränderten Baßschritten (sie nehmen hier tätig am Aufstieg teil) noch mehr steigert. 26—29 folgen zwei zweitaktige Perioden, die die Spannung auf der erreichten Höhe noch mehr anwachsen lassen, die dann in den zwei 1¼ taktigen Perioden 30—32 ihre höchste Steigerung findet. Auf dem letzten Drittel dieser zweiten Periode setzt aber bereits der Umschwung ein: im plötzlich p. ertönt das erste Thema mit zunächst viertaktiger Periodengliederung wieder. Die Steigerung war nicht mächtig genug, einen wirklichen Höhepunkt herbeizuführen, sie wird auf die sichere Ruhe des früheren Besitzes zurückverwiesen. Diese stellt sich denn auch als die resultierende Synthesis im Schlußteil dar. Zwar tritt auch hier noch einmal kurz vor dem Einsetzen der Coda die Adagiostimmung hervor, aber das leise Verklingen der letzten Takte sichert dem Satz einen ruhigen und im festen Besitz eines bescheidenen Gutes heiteren Charakter.

In schneidend einsetzendem Gegensatz zerstört der zweite Satz diese friedlich glückliche Stimmung. Er betont durch das g (anstatt gis im letzten Akkord des ersten Satzes), daß jetzt ein anderes Tongeschlecht, Moll statt Dur zur Sprache kommt, verkündet in seinem überraschend jähen Aufschwung, daß aus der mehr spielenden Sehnsucht des ersten Satzes hier bitterer Ernst geworden ist. Es ist ein Hervorbrechen einer dänomisch starken, niemals zur Ruhe kommenden Kraft, von der wir aber bei jedem Abschnitt den Eindruck haben, daß sie nichts erreicht hat und nie etwas erreichen kann. Sie verdirbt durch ihre ungestüme Heftigkeit sofort wieder, was sie etwa hat zustande bringen können. Alles oder nichts ist hier die Losung. Das muß bei der Ausführung hervortreten. Es darf in diesem Satz kein Ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

weilen an irgend einer Stelle geben, der Pulsschlag der Unrast muß ihn vom ersten bis zum letzten Ton durchhämmern. Namentlich muß der Mittelteil Takt 70—104 in genau demselben Prestissimo gespielt werden, wie der Anfang, es darf gegen Schluß, nachdem die Triolenbegleitung aussetzt, kein weichliches Zögern geben. Die Fermate bedeutet hier nicht einen Ruhepunkt, sondern ein stummes ruheloses Umhersuchen nach einem Ausweg. Dieser wird nicht gefunden, das suchende Immer-Wieder-Anschlagen des Fis-dur-Akkords beweist es und kurz entschlossen springt der Satz zum Ausgangspunkt zurück, um es noch einmal von vorn zu versuchen.

In seinem Gesamtverlauf stellt der Satz eine sich immer verstärkende Steigerung auf gleichartiger Grundlage, fast ohne retardierende Momente dar. Es werden immer stärkere Mittel angewandt, um zu irgend einem festen Besitz, zu irgend einem Ziel zu kommen und immer mehr wächst der Eindruck der Hoffnungslosigkeit, dies Ziel je zu erreichen. Und es muß scharf betont werden: Hier ist von Schönheit auch nicht einen Atemzug lang die Rede, nur von einer ganz rohen Kraft, die nur durch den furchterregenden Eindruck ihrer ungebändigten Stärke wirkt, soweit dieses Angstgefühl nicht gemildert wird durch das Bewußtsein, daß allzu große Heftigkeit hier das Schlimmste verhütet.

Im einzelnen stellt sich der Verlauf folgendermaßen dar: Takt 1—24, in drei Unterteile geschieden, versucht durch raschen Aufstieg und dreimaliges Zurücksinken unter Zuhilfenahme immer lebhafterer Bewegung von e-moll als Grundtonart sich zu entfernen, um durch das Anklingenlassen anderer harmonischer Werte überhaupt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Möglichkeit zur Modulation und damit zum positiven harmonischen Geschehen zu haben. Es mißlingt, Takt 24 fällt nach Moll zurück, und zwar nur deshalb, weil die immer wachsende Unraſt verhindert hat, die Möglichkeiten, die sich sehr wohl boten, überhaupt auszunützen. Takt 25—32 bringt ein ganz kurzes Ausruhen, schafft die breitere Grundlage, einen gleichartigen Versuch auf der Basis einer anderen Tonart (Fis-dur Takt 33 anstatt H-dur Takt 9) nochmals zu wiederholen. Dieser gelingt anscheinend besser; durch das Einschieben vermittelst Rückdeutung (wir haben in Takt 37—42 eine sechs- anstatt viertaktige Periode vor uns) der zwei aufsteigenden Takte 41 und 42 wird h-moll erreicht, aber es glückt nicht, sich hier zu halten, sofort wird die Fis-dur verwandte Tonart Cis-dur (43) wieder aufgenommen und nach einem aussichtslosen Einschlagen einer Sackgasse (C-dur 51—54) ist man 57 wieder bei Fis-dur angelangt, das den Ausgangspunkt bildete (33). Die folgenden Takte 57—65 stellen einen wütenden, aber gänzlich aussichtslosen Versuch dar, durch ein Herunterrasen der Tonleiter irgendwie von Fis-dur loszukommen, und nachdem auch vom verwandten H-(dur und moll) aus sich keine Gelegenheit, irgend etwas Tatsächliches zu erreichen bietet (Takt 66—69), läßt die Kraft nach. Im Mittelteil schwindet die Energie immer mehr, die hier nur noch insofern überhaupt tätig ist, als sie das Zusammenfallen in das absolute Nichts (Fermate Takt 96) möglichst aufzuhalten sucht. Nachdem es doch eingetreten ist, wird als letzte Ausflucht der schon vorher bekannte Weg des ersten Teiles ganz abrupt wieder eingeschlagen, der natürlich ebensowenig trotz der formal notwendigen Modulation nach H-dur statt Fis-dur (Takt 32) zu irgend einem Ergebnis führt. Fast ohne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Veränderung eilt er dem Schluß zu. Die letzten Takte sind in starkem stringendo ohne jedes Zurückhalten als ein letzter ohnmächtiger Wutausbruch der überheftigen und darum nutzlosen Kraft aufzufassen.

Von Schönheit ist in diesem Satz ganz sicher nicht die Rede; sein Zweck ist nur, den nunmehr eintretenden Gegensatz der ruhigen Schönheit im Thema des dritten Satzes deutlicher hervortreten zu lassen; und somit ist in diesem Thema bereits die erste Synthesis der durch den ersten und zweiten Satz getrennt zu Wort gekommenen Gegensätze erreicht. Aber ein Abschluß ist sie noch nicht. Noch einmal wird in den Variationen das Problem in seiner ganzen Ausdehnung vor uns aufgerollt. Nur ist hier die Form von Natur geschlossener; daher ist auch die kontrastierende Wirkung der einzelnen Teile nicht mehr so groß wie vorher. In den Variationen werden aber ganz neue Mittel angewandt, um dies Ziel, das für das gegenspielende Element in Frage kommt, das bewußte Durchsetzen der Kraft zu erreichen. Auch das Thema enthält — namentlich im zweiten Teil— sehnsüchtige Elemente. Diese Sehnsucht wird in der ersten Variation (Molto espressivo) zur Hauptsache gemacht. Damit ist der Anfang der erneuten Aufrollung des Problems gegeben. Die zweite Variation ähnelt in ihrer ruhigen Bewegung stark dem Allegroteile des ersten Satzes und auch die Stimmung ist die gleiche. Die Schönheit des Themas ist hier bereits verborgen; durch die Bewegung ist die Möglichkeit gegeben, die ungebundene Kraft von neuem wieder zu Worte kommen zu lassen. Dies geschieht in der dritten Variation (Allegro vivace).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sie entspricht vollkommen der Stellung des zweiten Satzes im ersten Problem; auch sie kann unmöglich schön genannt werden. Würde man sie außer dem Zusammenhange hören, so würde man glauben, eher eine Etüde als den Teil einer klassischen Sonate vor sich zu haben. Und auch sie läßt genau wie der Scherzo unbefriedigend. Durch die in Bewegung umgesetzte Kraft wird keine Steigerung zum Positiven erreicht. Nur ist ihre Stellung innerhalb der Variationsform gebundener, und daher der Gegensatz nicht mehr so wirksam wie vorher. Damit ist das Problem auf denselben Stand geführt, auf dem wir es am Schluß des Scherzos verlassen hatten. In den noch folgenden drei Variationen werden bisher unbenutzte Mittel angewandt, die die Frage von einer anderen Seite her beleuchten. Die vierte Variation (etwas langsamer als das Thema) stellt in der Piacevole-Figur sozusagen eine Verweltlichung des Themas dar. Die Bewegung der dritten Variation ist hier bereits auf ein erträgliches Maß zurückgeführt; sie ist dem Stimmungsgehalt des Themas insofern näher gekommen, als man von hier aus einen direkten Vergleich mit dem Thema ziehen wird, der allerdings unbedingt zu Gunsten des Themas ausfallen muß: wir werden hier Sehnsucht empfinden nach der Ruhe des Themas; wir werden dessen ernsten Gehalt gern gegen den weltlichen Charakter dieser Variation eintauschen. (Auch hier ist zu bemerken, daß diese Variation vollkommen die inhaltliche Funktion des früheren Minore übernommen hat, ohne aber dessen charakteristisches Merkmal, die Molltonart, aufzuweisen. Wieder ein Beispiel, wie Beethoven in späteren Werken den inhaltlichen Wert an Stelle des Formalen treten läßt.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die fünfte Variation bringt einen ganz neuen Gesichtspunkt in den Bau der Sonate hinein. Allegro marcato ed energico betont zum erstenmal die konstruktiven Gedanken. In der Meinung entspricht diese Variation vollkommen einer Fuge, ohne daß hier das Thema tatsächlich rein fugiert auftritt. Auch hier ist wiederum nur die Funktion des Konstruktiven beibehalten, ohne doch dessen Hauptmerkmale, die fugierte kontrapunktische Stimmung, vollständig zu zeigen. Tatsächlich scheint es, als ob hier ein Aufstieg zum Höheren wirklich erreicht werden sollte. Die Modulation wird freier und macht sich vom Banne des Themas los. Die Begleitung schreitet schließlich in Sechsten aufwärts und das Einsetzen des zweiten Teiles dieser Variation kann in uns wirklich das Gefühl hervorrufen, als ob wir endlich auf dem Höhepunkte einer Steigerung angelangt seien. Sofort tritt aber in gar nicht zu verkennender Weise der Rückschlag ein: derselbe Teil wiederholt sich — aber in sempre piano, und hier wirkt er vollkommen unwahr und unüberzeugend; von Steigerung kann gar nicht die Rede sein, auch hier ist nichts Endgültiges erreicht.

Die letzte Variation (Tempo primo del tema ed cantabile) wendet das letzte stärkste Mittel, Steigerung und Höhepunkt herbeizuführen, an: die sich allmählich steigernde Bewegung des Themas erklingt zunächst orgelpunktartig von Ober- und Mittelstimme begleitet, und diese orgelpunktartige Begleitung geht immer mehr zunächst durch Achtel, dann durch Achteltriolen, durch Sechzehntel, schließlich durch Zweiunddreißigstel in selbständige Bewegung über, der sich das Thema nicht entziehen kann, da es von der Begleitung keinen Augenblick losgelassen wird. Aber immer mehr verschwindet auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der ruhige Gehalt des Themas; es nimmt, nachdem die Begleitung in Trillerbewegung übergegangen ist, die unschöne Form der Achteltriole an, um endlich ganz in der aufgelösten Bewegung zu verschwinden, der nunmehr die Rolle zufällt, selbständig melodisch tätig zu sein, nur noch gestützt durch den lang angehaltenen Trillerorgelpunkt in der linken Hand. Und hier büßt die Bewegung ihre Kraft ein: sie geht von der rechten auf die linke Hand über, während sich in der Oberstimme das Thema in Achtelsykopen bereits wieder von ferne zeigt. Hier gewinnt es immer mehr an Kraft und dämmt die Bewegung auf ihr ursprüngliches Maß zurück. Es nähert sich, von der höheren Lage allmählich herabsteigend, wieder seiner ursprünglichen Mittellage; es bewirkt, daß die dynamisch bis zum Fortissimo angeschwollene Steigerung wieder zum Pianissimo zurückkehrt, und es zeigt schließlich mit überzeugender Kraft, daß ihm und nur ihm allein in seinem ganz individuellen Stimmungsgehalt der Resignation eine wirkliche Lösung des Gesamtproblems der Sonate gelingen kann: sein Wiedererklingen zum Schluß stellt einen Triumph über alle Versuche dar, es um seine Herrschaft zu bringen.

Etwas Gemeinsames über die Werke der dritten Periode Beethovens auszusagen, wie dies bei den mittleren und namentlich früheren angängig war, erscheint unmöglich. Man muß das Besondere jedes dieser Werke einzeln erfassen und mit jedem einzelnen künstlerischen Problem fertig zu werden versuchen, und hierzu ist Hören und immer wieder Hören nötig. Und durch das häufige Hören muß man dazu gelangen, die Einheitlichkeit des Gesamtwerkes i n s i c h s e l b s t zu erschaffen, denn nur i n u n s, in dem Kunstwerk, das immer deutlicher und schärfer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in unserer Seele entsteht, nicht mehr in Verwirklichung einer geschlossenen Form, ist diese Einheit zu suchen. Hierzu ist wichtig, die Verbindung der einzelnen Sätze untereinander genau zu betrachten. Im angeführten Beispiel der E-dur-Sonate kann man lediglich einen äußerst starken Kontrast zwischen Schluß und Anfang der Teile feststellen. Aber gleich in der folgenden As-dur-Sonate op. 110 gewahren wir, wie die Linienführung der Melodie von einem Satz zum andern übergreift (vergl. die Anmerkungen Hans von Bülows zu dieser Sonate). R. Wagner weist in seiner ausgezeichneten Schrift über das Dirigieren (Ges. Werke VIII, S. 261—337) auf S. 294 auf die Wichtigkeit dieser überleitenden Takte in den späten Werken Beethovens hin, und wirklich ist durch ihr Erfühlen oft ein sehr wesentlicher Schritt zum Verständnis getan.

Noch schwerer ist es, ein abschließendes Werturteil über diese vielumstrittenen Werke zu fällen. Es muß jeder einzelne mit sich selbst ausmachen, in welcher Weise er innerlich zu ihnen Stellung nehmen will. Allerdings ist erforderlich, daß vorher die ästhetische Arbeit geleistet ist, die zu einem wirklichen Verstehen nötig ist. Aber dann steht es jedem frei, diese Kunstform anzuerkennen oder abzulehnen, für beides lassen sich überzeugende und stichhaltige Gründe anführen. Mir erscheinen diese Werke als eine notwendige Fortentwicklung des Beethovenschen Schaffens, ich sehe in ihnen den höchsten Gipfelpunkt, den ein musikalischer Genius jemals erreicht hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schlußwort

Die vorangegangenen Ausführungen sind unvollständig; müssen unvollständig sein. Sie suchen einen Zugang zu verschaffen, zum Verständnis des Schaffens Beethovens zu kommen. Der direkte Weg ist das unmittelbare Genießen, ohne den Umweg über das Wort einzuschlagen. Für alles, was unmittelbar aus der Musik folgt, ist jedes Wort bereits zu bestimmt und hart, als daß es nicht das Ergreifen des Besten hemmte. Nicht das Erkennen der Form ist von Wichtigkeit, sondern das Erleben der Form als zweckdienlich, das Letzte in der Musik, ihren höchsten idealen Gehalt zu versinnlichen, — Gebundenheit als Ueberwindung natürlicher Leidenschaftlichkeit. Nicht das Einordnen des Inhalts in Kategorien wird vom guten Hörer verlangt, sondern das intuitive Sichzueigenmachen der im Kunstwerk dargebotenen Schönheit. Wenn die vorliegende Arbeit etwas beigetragen hat, beim Leser diesen Zweck zu erreichen, wenn sie sich dadurch selbst überflüssig macht, so ist ihre Absicht erreicht. Richtig verstandesmäßiges Erkennen ist besser, als mit poetischen Analogien vorlieb zu nehmen. Das Höchste aber ist, dem Genie congenial im Hören nachzuschaffen und sich staunend zu beugen vor den ewigen Wahrheiten und Schönheiten seiner Werke. „Musik ist eine höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie."

Vereinsdruckerei, G. m. b. H., Potsdam, Junkerstr. 36/37.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Generated on 2019-10-20 16:38 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.a0014361265
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google